Columbia University
in the City of New York

LIBRARY

Digitized by Google

Columbia University
in the City of New York

LIBRARY

Digitized by Google

Geſchichte des Theaters

in ſeinen Beziehungen

zur Entwickelung der dramatiſchen Dichtkunſt.

Erſter Band:

Geſchichte des griechiſchen und römiſchen Theaters.

Von

Guſtav Körting.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1897.
Zweigniederlaſſungen in **Münſter, Osnabrück** und **Mainz.**

Digitized by Google

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARY

Geſchichte

des

griechiſchen und römiſchen Theaters.

Von

Guſtav Körting.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1897.
Zweigniederlaſſungen in Münſter, Osnabrück und Mainz.

Digitized by Google

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

Digitized by Google

Seinem lieben Freunde

Herrn Dr. phil. Karl Wagener

in Bremen

der Verfasser.

246554

Vorwort.

Das Werk, dessen erster Band hiermit der Öffentlichkeit übergeben wird, soll die Geschichte des Theaters von den Zeiten des Altertums bis zur Gegenwart erzählen und zwar mit stetem Hinblicke auf die Beziehungen des Theaters zu der Entwickelung der dramatischen Dichtkunst. Es soll also dargelegt werden, wie Theater und Drama sich beständig gegenseitig beeinflußt haben, bald in fördernder, bald in hemmender Weise.

Der vorliegende erste Band behandelt das Theater der Griechen und der Römer, der zweite wird das Theater des romanischen und des germanischen Mittelalters, der dritte das Theater der Neuzeit behandeln. Jeder Band soll ein abgeschlossenes Ganze bilden.

Ausgeschlossen von der Besprechung bleibt das Theaterwesen der außereuropäischen Völker, also der Inder, der Chinesen, der Japaner u. a. Diese Beschränkung war notwendig, wenn nicht der Umfang des Werkes zum Schaden der Einheitlichkeit der Darstellung sich ungebührlich ausdehnen sollte; statthaft aber war sie, weil die Entwickelung des Schauspielwesens und der dramatischen Dichtung bei den Kulturvölkern Europas eine in sich einheitliche ist und Beeinflussung vom Morgenlande her nicht erfahren hat.

Der Verfasser hat seiner Erzählung eine solche Form geben wollen, welche auch Nichtgelehrten voll verständlich sei. Es wurden daher dem erzählenden Texte — abgesehen von wenigen Ausnahmefällen — weder Anmerkungen noch auch Quellennachweise beigegeben. Es ist vielmehr das gesamte gelehrte Material am Schlusse jedes Bandes in einem besonderen Teile zusammengestellt worden. Daß dafür die tabellarische und lexikalische Form gewählt wurde, geschah zum Zwecke größerer Übersichtlichkeit. Es wurde dadurch auch die Aufstellung eines Registers entbehrlich gemacht.

Herzlichen Dank habe ich meinem lieben Neffen und früheren Zuhörer, Herrn Dr. Felix Pabst in Bremen, für die sachkundige Unterstützung auszusprechen, welche er mir bei der Durchsicht der Druckbogen gewährt hat.

Kiel, den 25. März 1896.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

Seite

Einleitung 1

Erster Abschnitt.

Das griechische Theater.

§ 1. Quellen für die Geschichte des griechischen Theaterwesens 75
§ 2. Das Theatergebäude 78
§ 3. Einteilung und Ausstattung des Spielraumes 89
§ 4. Die Schauspieler 100
§ 5. Die Verwaltung des Theaters 126
§ 6. Die Aufführungen und die Zuschauerschaft 135
§ 7. Die Gesamtentwickelung des griechischen Theaters 149
§ 8. Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas . . . 156
§ 9. Der Einfluß der dramatischen Dichtung auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst 199
§ 10. Die Einwirkung des griechischen Theaters auf das Theater anderer Völker. 207

Zweiter Abschnitt.

Das römische Theater.

§ 11. Die Entwickelung des römischen Dramas 211
§ 12. Quellen für die Kenntnis des römischen Theaterwesens 225
§ 13. Übersicht über die Entwicklung des römischen Theaters 228
§ 14. Das Theatergebäude 234
§ 15. Die Bühne und ihre Ausstattung 236
§ 16. Die Schauspieler 239
§ 17. Die Verwaltung des Theaters 250
§ 18. Die Aufführungen 257
§ 19. Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas . . . 266
§ 20. Die Einwirkung des Dramas auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst 272

Digitized by Google

Zweiter Teil.

		Seite
1.	A. Chronologiſche Überſicht über die Geſchichte des griechiſchen Theaters* . .	280
2.	B. Überſicht über die Realien und Perſonalien des griechiſchen Theaters* . .	287
3.	C. Griechiſch-deutſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke	326
4.	D. Deutſch-griechiſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke	328
5.	A. Chronologiſche Überſicht über die Geſchichte des römiſchen Theaters* . .	330
6.	B. Überſicht über die Realien und Perſonalien des römiſchen Theaters* . .	343
7.	C. Lateiniſch-deutſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke	370
8.	D. Deutſch-lateiniſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke	371
9.	E. Bibliographiſche Angaben zur Geſchichte des griechiſchen und des römiſchen Theaters	373

* Es ſei hier die Bemerkung geſtattet, daß die in dieſen Abſchnitten gemachten Angaben ſich nur auf die Geſchichte des Theaters, nicht auf die Geſchichte des Dramas beziehen. Die letztere (und folglich auch die Biographie der dramatiſchen Dichter) wurde nur inſoweit berückſichtigt, als ſie in unmittelbarer Beziehung zur Geſchichte des Theaters ſteht.

Nachträge und Berichtigungen.

S. 78 Z. 4 v. oben ſtatt entſprechendem lies **anſprechendem.**

S. 85 Z. 12 v. unten. Einige Angaben über Baukoſten und Bauausführung eines Theaters werden uns durch deliſche Inſchriften aus dem J. 279 v. Chr. überliefert. Vgl. den wichtigen Aufſatz von Homolle im Bulletin de corresp. hellénique Bd. XIV (1890) p. 389 ff. (beſonders 459 f. u. 472).

S. 89 Z. 3 v. unten. Die hier gemachte Angabe kann unklar erſcheinen, es werde daher zur Verdeutlichung bemerkt, daß unter „den Raum unmittelbar vor dem Bühnengebäude" das Logeion und die Orcheſtra zu verſtehen iſt; vom Bühnengebäude aus betrachtet iſt ſelbſtverſtändlich das Logeion der vordere, die Orcheſtra der hintere Teil dieſes Raumes.

S. 91 Z. 8 v. unten ſtatt ſeinen lies **ihren.**

S. 326 u. 328 lies in der Überſchrift bezüglicher ſtatt bezüglichen.

COLUMB.
UNIVERSIT.
LIBRARY

Erſter Teil.

Einleitung.

Unter „Theater“ verſtehen wir im folgenden, indem wir das Wort als eine Geſamtbenennung brauchen, erſtlich die dem Zwecke dramatiſcher Aufführungen dienenden Räume und Geräte, ſodann das bei dramatiſchen Aufführungen thätige Perſonal (Schauſpieler, Sänger, Tänzer, Statiſten, Techniker), ferner die derartigen Aufführungen beiwohnende Zuhörerſchaft (das Publikum), endlich alle die auf dramatiſche Aufführungen bezüglichen ſei es öffentlichen ſei es privaten Einrichtungen.

Die Geſchichte des Theaters bildet eins der vielen Einzelgebiete der Sittengeſchichte. Ein jedes dieſer Einzelgebiete beſitzt ein unzweifelhaftes Anrecht auf wiſſenſchaftliche Erforſchung und Betrachtung. Die richtige Geſamterkenntnis und Geſamtwürdigung des Sittenzuſtandes, der Kultur, irgend eines Volkes (oder einer Völkergruppe) zu irgend einer Zeit kann nur gewonnen werden durch richtige Erkenntnis und Würdigung aller der Einzelheiten, aus denen das Ganze ſich zuſammenſetzt. Da darf nichts für unbedeutend und unweſentlich erachtet werden. Maßgebend muß vielmehr der Grundſatz ſein, daß auch das, was dem nur die Oberfläche des Kulturlebens ſtreifenden Blicke als klein und ſelbſt als nichtig erſcheinen mag, ſtets Bedeutung gewinnt, ſobald es richtig aufgefaßt und in den richtigen Zuſammenhang mit anderen Dingen gebracht wird. Man lächelt wohl oft darüber, wenn gelehrte Forſchung ſich mit Einzelheiten z. B. der Kleidung oder gar des Küchenzettels irgend welcher Vergangenheit beſchäftigt. Berechtigt aber iſt ein ſolches Lächeln nur in dem Falle, daß der Forſcher bei ſeiner Arbeit vergißt oder überhaupt ſich deſſen gar nicht bewußt geworden iſt, wie derartige Einzelheiten eben nur innerhalb eines großen Zuſammenhanges Bedeutung erhalten. Und ſelbſt das auf kein höheres Ziel gerichtete Sichbemühen um Feſtſtellung irgendwelcher ſittengeſchichtlicher Einzeldinge kann, wenn ſorglich und unverdroſſen geübt, recht verdienſtlich ſein inſofern, als dadurch für das große Gebäude der Sittengeſchichte Stoff beſchafft und

Digitized by Google

bearbeitet wird. Jeder Steinmetz nützt, wenn er mit fleißiger Hand einen Stein behaut, der des Baumeiſters Zwecken dienen kann.

Unter den verſchiedenen Einzelgebieten der Sittengeſchichte muß aber hervorragende Wichtigkeit denjenigen zuerkannt werden, auf welchen die geiſtige Eigenart eines Volkes oder eines Zeitalters zu beſonders klarem und faßbarem Ausdrucke gelangt. Es ſind dies vor allem die religiöſen Anſchauungen, die Bethätigung des künſtleriſchen Sinnes, die ſtaatlichen Einrichtungen, die Ordnung der Rechtsverhältniſſe, die Art des Familienlebens. Ihnen reiht ſich das Theater an. Nicht allein deshalb — obwohl das auch ſchon wichtig genug iſt —, weil das Theater überall da, wo es überhaupt zu einer Pflegſtätte der Kunſt ſich entwickelt hat, eine der erſten Stellen einnimmt unter den Veranſtaltungen, welche einerſeits den bereits erreichten Stand geiſtiger und ſittlicher Bildung gleichſam in ſinnfälliger Form verkörpern, andrerſeits die weitere Entwickelung dieſer Bildung erheblich zu beeinfluſſen vermögen. Nein, wichtiger noch iſt das Theater in ſeiner Eigenſchaft als Werkzeug, deſſen die dramatiſche Dichtung ſich zu ihrer Bethätigung und Wirkſamkeit bedienen muß.

Theater und dramatiſche Dichtung ſtehen mit einander in engſtem, in unlöslichem Zuſammenhange. Das Verhältnis beider zu einander kann paſſend dem verglichen werden, welches — wenigſtens nach empiriſcher Auffaſſung — zwiſchen Leib und Seele beſteht. Das Theater iſt, ſozuſagen, des Dramas Leib, das Drama des Theaters Seele. Wie nun der Leib die Seele und dieſe den Leib in mannigfaltigſter Weiſe ſtetig beeinflußt, ſo findet in ganz entſprechendem Maße regſte Einwirkung des Theaters auf das Drama und des Dramas auf das Theater ſtatt. Die Geſtaltung des einen wird, wenn nicht in ihrem vollen, ſo doch in ſehr weitem Umfange, bedingt durch die Geſtaltung des andern.

Vergleicht man Theater und Drama mit Leib und Seele, ſo kann dieſem Gleichnis die Auslegung gegeben werden, daß in der Verbindung des Dramas mit dem Theater dem erſteren eine ungleich höhere Bedeutung zukomme, als dem letzteren, daß das Theater nichts anders ſei, als eine Maſchinerie, mittelſt deren das Drama zu äußerer Erſcheinung gelange. Auch daß die theatraliſche Form, wie der Leib, wandelbar und hinfällig, der dramatiſche Inhalt, wie die Seele, bleibend und unvergänglich ſei, mag man aus dem Gleichniſſe folgern wollen, unter Berufung auf die geſchichtliche Erfahrung, daß in der That wenigſtens *einmal* ein Drama, das griechiſche, ſeine theatraliſche Form überdauert und eines Fortlebens auch ohne dieſe Form ſich als fähig erwieſen habe. Und endlich mag das Verhältnis der Unterordnung, in welchem obigem Gleichniſſe zufolge das Theater zum Drama ſteht, zu der Erwartung berechtigen, daß das Theater ſich dem Drama

jederzeit fügsam und geschmeidig anschmiege, und daß es ein bildsames Wachs sei in der Hand der dramatischen Dichter.

Wären alle diese Folgerungen richtig, so würde die Geschichte des Theaters als ein Bestandteil der Geschichte der dramatischen Dichtung aufgefaßt werden müssen und eben nur in Verbindung mit dieser behandelt werden dürfen.

Aber Gleichnisse können, da sie bekanntlich stets hinken, nicht feste Träger logischer Schlußfolgerungen sein.

Gewiß, das Drama ist der Seele, das Theater dem Leibe vergleichbar, aber doch eben nur vergleichbar. Der Vergleich ist berechtigt, aber das schließt nicht aus, daß er doch nur mit Vorbehalt hingenommen werden darf. Wer aus dem Vergleiche die oben angedeuteten Folgerungen ziehen wollte, dem würde sich mit gewichtigen Gründen widersprechen lassen. So wäre, um eins wenigstens zu berühren, entschieden in Abrede zu stellen, daß das griechische Drama das griechische Theater überdauert habe. Eher darf man sagen, daß, umgekehrt, das griechische Theater das griechische Drama um einige Jahrhunderte überlebt habe, obwohl auch diese Behauptung, so nackt und kahl hingestellt, nicht völlig zutrifft. Allerdings ist dem griechischen Drama infolge des Emporkommens der Renaissance eine Art von Wiederaufleben und damit ein Wiedereintritt in die Reihe der Kulturfaktoren beschieden gewesen, aber doch auch nur in sehr bedingtem Maße, und der ganze Vorgang hat weit mehr rein litterargeschichtliche, als sittengeschichtliche Bedeutung. Indessen nicht *hier* ist der Ort zu eingehenderer Behandlung und überhaupt nicht zu näherer Besprechung der Art des zwischen Drama und Theater bestehenden Verhältnisses. Dazu wird im Verlaufe der geschichtlichen Darstellung, welche in diesem Werke gegeben werden soll, wiederholt geeignetere Gelegenheit sich finden. Nur bezüglich *eines* Punktes ist schon hier eine kurze Erörterung unerläßlich. Es kann dabei ausgegangen werden von der oben aufgestellten Vergleichung, zumal da diese durch das, was hier zu sagen ist, als wohl berechtigt erwiesen wird.

Unstreitig ist für jeden, welcher dualistischer Auffassung des menschlichen Wesens huldigt, die Seele der höhere, der Leib der niederere Bestandteil menschlicher Persönlichkeit. Nichtsdestoweniger erweist sich erfahrungsgemäß die Herrschaft der Seele über den Leib als eine nur bedingte und beschränkte; namentlich den physischen Einwirkungen gegenüber, denen der Leib ausgesetzt ist, erscheint die Seele nur allzu oft als machtlos. Ganz entsprechend verhält die dramatische Dichtung sich zum Theater; nur in engbegrenztem Umfange vermag sie das letztere zu gestalten. Der dramatische Dichter findet stets eine bestimmte Gestaltung des Theaters als bestehend vor und muß notwendig mit dieser gegebenen Thatsache rechnen, wenn er sein Schaffen

nicht von vornherein mit Unfruchtbarkeit ſchlagen will. Wohl mag es ihm, wenn die Verhältniſſe ihm günſtig ſind, gelingen, einzelne, ihm wünſchenswert ſcheinende Abänderungen der vorhandenen Theaterzuſtände zu erreichen, meiſt freilich nur nach vorausgegangenem harten Kampfe. Sollte er aber, und vielleicht aus beſtem Grunde, eine gänzliche Umformung des üblichen Schauſpielweſens anſtreben, ſo wird er gar raſch die Ohnmacht ſeines Willens gegenüber der Lebenszähigkeit des Beſtehenden erkennen. Das Theater beſitzt eben, trotz ſeiner ſelbſtverſtändlichen Abhängigkeit vom Drama, dennoch dieſem gegenüber eine verhältnismäßig große Selbſtändigkeit. Denn wenn das Theater überhaupt bei irgend einem Volke zu einer gewiſſen Feſtigkeit ſeiner Geſtaltung gelangt iſt, ſo wird es dadurch zu einem Beſtandteile der Volksſitte und tritt als ſolcher in Mitgenuß des der Volksſitte eigenen zähen Beharrungsvermögens. Das Theater dient allerdings dem dramatiſchen Dichter als Werkzeug, aber es iſt ihm ein ſprödes Werkzeug, das ſich nicht leicht ummodeln läßt, ſondern darauf hingerichteten Verſuchen ſich widerſpenſtig erweiſt, weil es in ſeiner Geſtaltung geſchützt wird durch die Macht des Herkommens, der Gewohnheit. So erklärt ſich die ſonſt ſehr befremdliche Erſcheinung, daß längſt veraltete, ja widerſinnig gewordene Theatereinrichtungen ſich dennoch trotz alles Widerſpruches der Dichter und auch der Schauſpieler oft lange Zeiträume hindurch behaupten zum ſchweren Nachteile nicht nur der dramatiſchen, ſondern auch der mimiſchen Kunſt. Man denke z. B. an die im älteren franzöſiſchen Theater übliche Beſetzung eines Teiles der Bühne mit Zuſchauerplätzen. Dem Theater iſt eben eine gewiſſe Unbeweglichkeit und Starrheit eigentümlich, infolge deren es meiſt zurückbleibt hinter der Entwickelung der dramatiſchen Dichtung und dadurch notwendig hemmend auf dieſe einwirkt. Zu einem Teile iſt dies übrigens ſchon darin begründet, daß jeder Neuerung im Schauſpielweſen ſich materielle Schwierigkeiten, namentlich aber finanzielle Bedenken entgegenzuſtellen pflegen. So hätten, um dasſelbe Beiſpiel nochmals zu brauchen, die Zuſchauerplätze auf der Bühne ſich nicht ſo lange behauptet, wenn nicht ihre Hinwegräumung eine empfindliche Schmälerung der Theatereinnahmen mit ſich gebracht hätte.

Das Theater verdankt freilich ſein Daſein dem Drama — wobei es an ſich gleichgültig iſt, ob dieſes letztere aus religiöſer oder aus profaner Wurzel erwuchs —, aber wenn das Theater einmal in das Daſein eingetreten iſt, ſo verbleibt es zwar ſelbſtverſtändlich in Abhängigkeit von dem Drama, tritt aber zugleich in den großen Organismus des geſamten Kulturlebens ein und wird dadurch in enge Beziehung geſetzt zu einer ganzen Reihe von Verhältniſſen, welche an ſich mit dem Drama nichts zu ſchaffen haben. So beiſpielsweiſe mit den Verhältniſſen, welche bezüglich der bildenden Künſte ſtatthaben. Es genügt ja ſchon, darauf hinzuweiſen, daß die

äußere und die innere Einrichtung des Theaters zu einem guten Teile abhängig ist von der Leistungsfähigkeit der Baukunst und der dieser dienenden Technik.

Um deswillen ist auch die Geschichte des Theaters nicht eingeschlossen in der Geschichte der dramatischen Dichtung, bildet kein Anhängsel, kein Beiwerk zu dieser. Es gehört vielmehr, wie bereits hervorgehoben wurde, die Geschichte des Theaters in das Bereich der Sittengeschichte. Nur wird, wer die Geschichte des Theaters schreibt, sich stets dessen bewußt bleiben müssen, daß das Theater eine Veranstaltung ist, welche dem Zwecke der Versinnlichung dramatischer Dichtung dient, und daß es folglich in seiner Eigenart nur erkannt werden kann unter Berücksichtigung derjenigen dramatischen Dichtung, deren Organ es war oder noch ist. Auf dem Gebiete der Theatergeschichte tritt die Sittengeschichte in besonders enge Fühlung mit der Litteraturgeschichte, denn einen Bestandteil dieser letzteren bildet ja die Geschichte des Dramas.

Die dramatische Dichtung und das Theater sind zu *künstlerischer* Gestaltung und geschichtlicher Bedeutung nur bei indogermanischen Völkern gelangt. Semiten, Hamiten, Mongolen — um andere Völkergruppen gar nicht erst zu nennen — entbehren eines wirklichen Dramas und folglich auch eines dramatischer Kunst dienenden Theaters.[1] Das ist eine ebenso bemerkenswerte wie auffällige Erscheinung, namentlich hinsichtlich der Semiten, denen hohe geistige Beanlagung, insonderheit auch zu dichterischem Schaffen, gewiß nicht abgesprochen werden darf, mindestens nicht den Israeliten und den Arabern, ebensowenig auch den Syrern. Zu weit würde es hier führen, dem Grunde der Erscheinung nachspüren zu wollen. Es genüge die Feststellung der Thatsache. Nur die *eine* Bemerkung sei gestattet oder, richtiger, die *eine* Vermutung werde ausgesprochen, daß, was die Semiten anbelangt, ein Drama bei ihnen deshalb nicht erblüht sei, weil die Eigenart ihrer religiösen Anschauung und Sitte keinen Anstoß dazu gab, indem sie die Keime dramatischen Dichtens vielmehr von sich ausschloß. Diese Vermutung ist begründet in der Wahrnehmung, daß die beiden Urschöpfungen — um sozusagen — des Dramas und des Theaters, welche indogermanischen Völkern Europas verdankt werden, nachweislich vom religiösen Kultus ausgegangen sind. Freilich kommt ganz unstreitig noch mancher andere Umstand in

[1] In den Begriff des Dramas werden hier — und gewiß mit Recht — *nicht* einbezogen mimische, bezw. pantomimische Darstellungen. Diese finden sich allerdings, sei es in mehr oder weniger vorgeschrittener Entwickelung oder in mehr oder weniger rohen Ansatzformen, bei wohl allen, selbst bei den sogenannten wilden Völkern. Derartige Darstellungen bedürfen allerdings auch eines Theaters, doch hier soll eben nur das eigentlich dramatische Theater besprochen werden.

Betracht. Ja, man wird den letzten und ausſchlaggebenden Grund der Sache in der zwiſchen den einzelnen Völkerfamilien beſtehenden großen Verſchiedenheit des Stammescharakters erblicken müſſen, ſo mißlich es auch iſt, einen ſo wenig greifbaren Faktor in eine wiſſenſchaftliche Berechnung einzubeziehen.

Aber auch unter den indogermaniſchen Völkergruppen und Einzelvölkern haben bei weitem nicht alle ſich als befähigt zu dramatiſcher Schöpfung erwieſen. Es haben vielmehr nur die ariſchen Inder, die Griechen und die romaniſch-germaniſche Völkergruppe Anſpruch auf den Ruhm ſolcher geiſtigen Großthat. Die übrigen Glieder der indogermaniſchen Familie — es kommen beſonders die Italer,[1] die Kelten, die Slaven und die Armenier in Betracht — ſind, ſo ſcheint es wenigſtens, unfähig geweſen zur ſelbſtändigen Hervorbringung eines Dramas, ſondern haben ſich damit begnügt, in verhältnismäßig ſpäter Zeit das Drama und Theater ihren in dieſer Hinſicht geiſtig regſameren Stammesgenoſſen nachzubilden, bald mit mehr, bald mit weniger glücklichem Erfolge. So kann nur in uneigentlichem Sinne z. B. von einem ruſſiſchen oder polniſchen Drama geſprochen werden. Damit iſt übrigens nicht im mindeſten ein abfälliges Urteil über den äſthetiſchen Wert ausgedrückt, der den Dramen etwa eines Puſchkin oder eines Feliński zukommt. Es handelt ſich hier lediglich um die Frage der Urſprünglichkeit oder — das Fremdwort iſt vielleicht deutlicher — der Originalität in Bezug auf das Erſchaffen der dramatiſchen Form.

Innerhalb der romaniſch-germaniſchen Völkergruppe ſind ebenfalls durchaus nicht alle Glieder ſchöpferiſch geweſen auf dramatiſchem Gebiete. Unter den Romanen entbehren die Rumänen des Dramas, wie ſie ja auch ſonſt geiſtig wenig produktiv geweſen ſind, freilich nicht ſowohl wegen Mangels an Begabung, als durch Einwirkung unglücklicher geſchichtlicher Verhältniſſe. Weit wichtiger aber iſt zu bemerken, daß die litterariſch ſonſt ſo regſamen Norweger und Isländer und ebenſo die Angelſachſen (vor ihrer Miſchung mit den franzöſiſchen Normannen) an der Schaffung des mittelalterlichen Dramas keinen Anteil genommen haben. Die Unfruchtbarkeit der Angelſachſen auf dem Gebiete des Dramas iſt um ſo befremdlicher, als nach der normanniſchen Eroberung gerade in England die dramatiſche Dichtung zu üppiger Blüte ſich entfaltet hat. Dieſe Thatſache iſt ſchwer zu erklären.[2] Einigermaßen begreiflich iſt ſie aber für denjenigen, welcher einerſeits die

[1] Die Italer mögen hier mitgenannt werden, jedoch mit dem Vorbehalte ſpäteren Zurückkommens auf die Frage ihrer dramatiſchen Fruchtbarkeit oder Unfruchtbarkeit.

[2] Ganz verkehrt wäre es, ſie hinwegleugnen und behaupten zu wollen, daß eine angelſächſiſche dramatiſche Dichtung zwar beſtanden habe, ihre Hervorbringungen aber verloren gegangen ſeien. Das dialogiſche Gedicht „der Seefahrer" kann keineswegs zu ſo kühner Annahme berechtigen.

Digitized by Google

politiſche Geſchichte, anderſeits das geiſtliche Epos und die Lyrik der Angelſachſen kennt und die auf beiden Gebieten ſichtlich ſich bekundende Erſchlaffung des angelſächſiſchen Volkstums wahrgenommen hat. Wären die Angelſachſen nicht frühzeitig erſchlafft, ſie würden erſt den Dänen und dann den Normannen erfolgreicher zu widerſtehen vermocht haben. Ein müdes, alterndes Volk hat nie ein Drama erſchaffen, überhaupt nie Großes geleiſtet. Erſt durch die Miſchung mit den Normannen wurden die Angelſachſen umgewandelt zu dem thatkräftigen Volke der Engländer, das auf allen Feldern des ſtaatlichen und geiſtigen Lebens ein ſo wunderbares ſchöpferiſches Vermögen erwieſen hat.

Die Geſchichte des Dramas teilt ſich, wie aus dem Geſagten erhellt, in drei Hauptgebiete: das Drama der Inder, das Drama der Griechen und das Drama der romaniſch-germaniſchen Völkergruppe. Das indiſche Gebiet iſt von den beiden europäiſchen völlig geſondert und bildet durchaus eine in ſich abgeſchloſſene Einheit. Die indiſche Kultur und Litteratur haben, ſo ſcheint es wenigſtens, ganz ſelbſtändig und eigenartig ſich entwickelt; mindeſtens haben ſie irgendwelche bedeutſame Beeinfluſſung durch das europäiſche, inſonderheit durch das griechiſche, Geiſtesleben während des ganzen Altertums nicht erfahren.

Dem griechiſchen Drama wurde das römiſche, faſt ſklaviſch, nachgebildet, ſo daß dieſes letztere, abgeſehen von der Fabula praetextata und togata, wahrer Selbſtändigkeit entbehrt. In der Poſſe floß allerdings vielleicht neben dem griechiſchen Strome, und gleichſam unterirdiſch, ein italiſcher, der aber doch kein national-römiſcher war. Doch davon wird ſpäter zu reden ſein.

Das romaniſch-germaniſche Drama des Mittelalters iſt an ſich durchaus unabhängig von dem griechiſch-römiſchen und ſteht zu dem letzteren ſchon um deswillen in ſcharfem Gegenſatze, weil die Dichtung des Mittelalters von chriſtlichem Geiſte erfüllt iſt. Urſprünglich findet keinerlei Berührung zwiſchen dieſen beiden Dramen ſtatt,[1] ſelbſt keine Berührung formaler Art, wie ſie ſonſt auf litterariſchem Gebiete ſo häufig zwiſchen Altertum und Mittelalter beobachtet wird, ſo z. B. in dem Einfluſſe des Formalismus der ariſtoteliſchen Philoſophie auf die Ausbildung der theologiſchen Syſtematik. Aber die Renaiſſance verlieh dem antiken Drama (und zwar zunächſt dem römiſchen) ein Wiederaufleben — ſoweit in derartigen Dingen von einem ſolchen geſprochen werden kann —, und dies hatte zur Folge, daß die mittel-

[1] Nicht erſt der Bemerkung bedarf es, daß in dieſer Hinſicht die im Mittelalter wiederholt geübte gelehrte Nachbildung antiker (lateiniſcher) Dramen (meiſt Komödien) eine Ausnahme bildet, daß dieſe aber hier nicht in Betracht kommen kann, eben wegen ihres gelehrten Charakters.

alterliche Form des Dramas entweder mit der antiken ſich miſchte und verquickte oder aber von dieſer völlig verdrängt ward, wenigſtens für längere Zeit. Sowohl der eine wie der andere Vorgang hat ſich in mannigfachen Abſtufungen und unter vielfach wechſelnden Erſcheinungsformen vollzogen. So wird durch die Renaiſſance die Geſchichte des romaniſch-germaniſchen Dramas in zwei Hauptzeiträume — den mittelalterlichen und den neuzeitlichen — zerlegt; innerhalb eines jeden derſelben, namentlich aber innerhalb des zweiten, erfordert wieder ein jedes der betreffenden Einzelvölker eine beſondere Betrachtung.

Die Einteilung der Geſchichte des Dramas, wie ſie eben angedeutet wurde, iſt auch für die Geſchichte des Theaters gültig. Nur eine kleine Abänderung iſt vorzunehmen. Es wurde oben geſagt, daß das römiſche Drama im weſentlichen eine Nachbildung, ein Abklatſch des griechiſchen geweſen ſei und folglich Selbſtändigkeit nicht beſitze. Ein wenig anders verhält es ſich mit dem römiſchen Theater. Dieſes nämlich iſt in nicht unweſentlichen Beziehungen keine bloße Wiederholung des griechiſchen, ſondern eine Umgeſtaltung desſelben. Die Abweichungen des römiſchen von dem griechiſchen Theater zeugen keineswegs von einer Steigerung der künſtleriſchen Anſprüche, aber, zu einem Teile wenigſtens, von einer verſtändigen Berückſichtigung praktiſcher Bedürfniſſe. Es verdient daher das römiſche Theater eine beſondere Betrachtung.

Von der Skizze der Geſchichte des Theaters, welche im Nachſtehenden gegeben werden ſoll, bleibt die Geſchichte des indiſchen Theaters ausgeſchloſſen. Selbſtverſtändlich nicht etwa, weil es der Darſtellung unwert wäre. Ein Theater, auf welchem Schauſpiele, wie „die Çakuntala“, zur Aufführung gelangten, beſitzt vollſtes Anrecht auf Beachtung. Aber die Behandlung des wichtigen und anziehenden Gegenſtandes würde dem vorliegenden Buche den Charakter der Zwitterhaftigkeit aufgedrückt haben, weil eben das indiſche Drama und Theater einer Kulturwelt angehören, welche weit abliegt von der europäiſchen. Die Beſchränkung auf das Theater der Völker Europas erſchien demnach ſtatthaft und ratſam.

Unſere Skizze wird folglich drei Hauptteile umfaſſen: A. das Theater des klaſſiſchen Altertums (I. das Theater der Griechen, II. das Theater der Römer); B. das Theater der romaniſch-germaniſchen Völker des Mittelalters; C. das Theater ſeit der Renaiſſance.

Vor dem Beginn unſerer geſchichtlichen Skizze ſeien einige Bemerkungen über das Weſen des Dramas geſtattet. Die aphoriſtiſche Form

derſelben wolle man aus dem Streben nach Kürze erklären und um dieſes Strebens willen verzeihen.

Das „Denken“ iſt ein pſychiſcher Vorgang, durch welchen Einzelbegriffe einerſeits aus der Erfahrung gewonnen, andrerſeits unter einander zu mehr oder weniger ausgedehnten Reihen (Gedanken) verbunden werden, von denen, bei normalem Vollzuge des Vorganges, eine jede eine in ſich abgeſchloſſene und relativ widerſpruchsfreie Einheit darſtellt.

Das alſo ebenſowohl Begriffe bildende als auch Begriffe verbindende Denken hat zu ſeinem unmittelbaren Gegenſtande die Geſamtheit der in der Erſcheinungswelt der Beobachtung ſich darbietenden Zuſtände und Geſchehniſſe in dem Umfange und in der Art, in welchem und in welcher ſie von dem denkenden Subjekte aufgefaßt werden.

Der Inhalt des Denkens iſt zunächſt nur für das Bewußtſein des denkenden Individuums ſelbſt vorhanden. In das Bewußtſein anderer Individuen kann er erſt dann übertragen werden, wenn er irgendwie verſinnlicht, d. h. der ſinnlichen Wahrnehmung erfaßbar gemacht wird. Am vollkommenſten geſchieht dieſe Verſinnlichung durch die Lautſprache, d. h. durch die Umſetzung der Begriffe in artikulierte Laute. „Sprechen“ iſt nichts anderes, als ein in Laute umgeſetztes Denken.

Jedes Denken iſt, weil von einem individuellen Subjekte geübt, im letzten Grunde ſubjektiv. Geſteigert und erhöht aber wird die Subjektivität ſeiner Beſchaffenheit dann, wenn es unter dem Einfluſſe und unter der Mitwirkung einer beſtimmten individuellen ſeeliſchen Empfindung (einer Stimmung, eines Affektes) vollzogen wird. Ein ſolches Denken darf vorzugsweiſe als „ſubjektiv“ bezeichnet werden, und im Gegenſatze dazu das relativ affektfreie Denken als „objektiv.“

Auch in noch anderer Beziehung iſt die Vollzugsweiſe des Denkens eine zweifache. Es kann nämlich der Denkende entweder lediglich und ſchlechthin an dem Inhalte des Denkens intereſſiert ſein oder aber zugleich auch an der Form dieſes Inhaltes Intereſſe haben. In dem erſteren Falle iſt der Wille des Denkenden einfach darauf gerichtet, ſolche Begriffe und Begriffsreihen zu bilden, wie ſie für den praktiſchen Zweck irgend welcher Erwägung oder Mitteilung erfordert werden. Im letzteren Falle dagegen verbindet der Denkende damit zugleich die Abſicht, den Ergebniſſen ſeines Denkens eine ſolche Form zu geben, welche ihm ſelbſt und eventuell auch anderen gefalle. Iſt dieſe Abſicht vorhanden und wird das Denken durch die Sprache verſinnlicht, ſo muß die Abſicht auch auf die ſprachliche Form ſich erſtrecken. So läßt ſich ein praktiſches und ein äſthetiſches oder künſtleriſches Denken unterſcheiden. Das erſtere verfolgt lediglich ein praktiſches Ziel, das ſich als Klarheit bezeichnen läßt. Das letztere iſt außerdem auf Gefälligkeit,

d. h. auf Schönheit der Form gerichtet. Was unter Gefälligkeit und Schönheit zu verſtehen ſei, bleibe einſtweilen unerörtert und ſpäterer Andeutung vorbehalten.

Noch eine dritte Zweiheit des Denkens iſt hervorzuheben. Der Denkende kann die Begriffe einfach aus der Erfahrung in der Art ableiten, daß er den ihm durch die Erfahrung gebotenen Stoff als etwas Gegebenes hinnimmt. In dieſem Falle verfährt er empiriſch oder, wie man auch ſagen darf, realiſtiſch. Er kann aber auch bezüglich des Erfahrungsſtoffes ſich kritiſch verhalten, d. h. das Bedürfnis empfinden, denſelben irgendwie umzubilden, ſei es durch Minderung oder durch Mehrung ſeines Beſtandes oder durch Abänderung ſeiner Beſchaffenheit. Durch ſolches Verfahren wird der betreffende Erfahrungsſtoff der empiriſchen Realität entfremdet und alſo idealiſiert. Das Denken iſt folglich dann ein idealiſtiſches. Der Beweggrund des idealiſtiſchen Denkens iſt entweder das Streben nach Täuſchung oder das Streben nach Schönheit, ſein Ergebnis entweder Lüge oder aber Dichtung. Der Denkende lügt, wenn er z. B. einen nicht goldenen Stoff (mit Bewußtſein und demnach abſichtlich) als einen goldenen auffaßt, um andere zu täuſchen; er dichtet, wenn er dasſelbe thut, aber nur um deswillen, weil ihm der goldene Stoff ſchöner erſcheint, als ein nicht goldener. Wer einem Baume ſtatt grüner oder gelber Blätter goldene andenkt, iſt ein Dichter; wer aber, um zu täuſchen (und durch die Täuſchung ſich zu bereichern), ein kupfernes Geldſtück als ein goldenes auffaßt, iſt ein Betrüger.

Das idealiſtiſche Denken als dichtendes Denken iſt ſomit, weil es dem Streben nach Schönheit entſpringt, zugleich auch ein äſthetiſches Denken. Daraus folgt, daß das dichtende Denken nicht nur den Erfahrungsſtoff idealiſiert, ſondern auch nach gefälliger, d. h. ſchöner Form der Denkergebniſſe ſtrebt.

Wenn obige Aufſtellungen als annehmbar erſcheinen, ſo haben wir die Vollzugsformen des Denkens in drei Kategorieen und jede der letzteren wieder in zwei Arten zu teilen, nämlich:

I. Das objektive (relativ affektfreie) und das ſubjektive (im Affekt ſich vollziehende) Denken;
II. das praktiſche und das äſthetiſche Denken;
III. das realiſtiſche und das idealiſtiſche Denken, welches letztere, wenn es dem Streben nach Schönheit entſpringt, dichtendes Denken iſt.

Von dieſen ſechs Vollzugsformen des Denkens ſind einerſeits die je erſten, andrerſeits die je zweiten einander verwandt und einander bedingend, ſo daß einerſeits die Dreiheit des objektiven, des praktiſchen und des realiſtiſchen Denkens, andrerſeits diejenige des ſubjektiven, des äſthetiſchen und des idealiſtiſchen Denkens eine Einheit bildet. Dagegen ſchließen die beiden

daraus ſich ergebenden Einheiten einander aus, weil die Beſchaffenheit der einen zu der Beſchaffenheit der anderen im Verhältniſſe des aufhebenden Widerſpruches ſteht. Es kann alſo eine Vollzugsform der einen Einheit ſich nicht mit einer ſolchen der anderen Einheit verbinden. Dieſer Satz iſt nur durch die eine nähere Beſtimmung einzuſchränken, daß jede Vollzugsform des Denkens inſofern praktiſches Denken iſt, als ſie das praktiſche Ziel der Begreiflichkeit erſtreben muß.

Keine Vollzugsform des Denkens kann für ſich allein zur Anwendung gelangen, ſondern eine jede kann nur dann ſich bethätigen, wenn ſie mit einer andern oder — und das iſt der normale Fall — mit den beiden anderen derjenigen Einheit, welcher ſie ſelbſt angehört, ſich verbindet.

Das idealiſtiſche Denken iſt, wenn es dichtendes Denken iſt, ſtets verbunden mit dem äſthetiſchen Denken, häufig und gern vereint es ſich auch mit dem ſubjektiven (im Affekte ſich vollziehenden) Denken.

„Dichtung“ iſt demnach das Ergebnis des zugleich idealiſtiſchen und äſthetiſchen Denkens, welches entweder mit oder ohne Einwirkung eines Affektes vollzogen worden iſt. Die Mitwirkung des Affektes kann als Regel, das Gegenteil als Ausnahme gelten.

Das dichtende Denken iſt nicht geeignet zur Anwendung im gewöhnlichen Laufe des Lebens. Schon aus dem Grunde nicht, weil es durch das Trachten nach Idealiſierung des Erfahrungsſtoffes und nach Schönheit der Form einen größeren Aufwand an geiſtiger — ſei es auch unbewußter — Anſtrengung erfordert, als das auf Begreiflichkeit ſchlechthin gerichtete, den Erfahrungsſtoff einfach als etwas Thatſächliches auffaſſende praktiſche und realiſtiſche Denken. So iſt das letztere die weit üblichere Vollzugsform des Denkens und kann eben deshalb als die normale gelten. Die Anwendung des dichtenden Denkens erfolgt nur auf Grund beſonderer Anläſſe. Dieſe können verſchiedener Art ſein. Der häufigſte und wirkſamſte Anlaß aber iſt die Beeinfluſſung des Denkenden durch einen ſtarken Affekt. Durch einen ſolchen wird des Denkenden Geiſt — um ſo zu ſagen — aus ſeiner Gleichgültigkeitslage emporgehoben und angeregt zu ſtärkerer und leiſtungsfähigerer Bethätigung ſeiner Denkkraft. So verbindet das dichtende Denken ſich mit jedem Affekte: mit dem Schmerze und mit der Freude, mit der Furcht und mit der Hoffnung.

Was von dem dichtenden Denken, das gilt in noch höherem Grade von ſeiner Verſinnlichung in Sprachlauten, alſo von der dichteriſchen Sprache. Denn die Erzeugung der letzteren bürdet dem Denkenden eine Mehrarbeit auf, weil er ja nicht nur nach Schönheit des Inhaltes und der Form des Gedachten, ſondern auch nach Schönheit der Form des Geſprochenen ſtreben muß. Und zwar kann es ſich hier um eine doppelte Form handeln. Erſtlich

um diejenige, welche man als die eigentliche Sprachform dichteriſcher Art bezeichnen kann: ſie beſteht in der äſthetiſchen Wortwahl und Wortverbindung. Sodann aber um eine zweite, welche man die „Lautform“ nennen darf. Es bedarf das einer kurzen Erklärung, in welche freilich wiederum der Begriff des Schönen einbezogen werden muß, der jedoch vorläufig nicht näher beſtimmt werden kann.

Jeder Affekt beſteht in einer Erregung nicht bloß des Geiſtes, ſondern auch des Leibes, er iſt ein pſychophyſiſcher Vorgang, der ſich — nicht eben in anmutiger, aber vielleicht in treffender Weiſe — mit der Erſchütterung eines irgendwelche Flüſſigkeit enthaltenden Gefäßes vergleichen läßt. Daher bekundet ſich der Affekt auch in leiblicher Bewegung, welche je nach der Beſchaffenheit des Affektes ſelbſt auch ſtets eine verſchiedene iſt. Die Gebärden z. B. des Schmerzes ſind andere, als die Gebärden der Freude. Ein näheres Eingehen auf die Sache iſt hier entbehrlich, es genügt eben die Bemerkung, daß die Affektgebärde in einem beſtimmten Verhältniſſe zu der Art des Affektes ſteht.

Nun aber iſt auch das Sprechen, inſoweit als es ein phyſiologiſcher Vorgang iſt, Bewegung, man kann es „Lautbewegung“ nennen. Folglich muß, wenn der Affekt durch Sprechen verſinnlicht wird, die damit ſich vollziehende Lautbewegung in der Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Beſtandteile dem Affekte ſich anpaſſen, und zwar muß, wenn das Sprechen im Affekte dichteriſches Sprechen iſt und als ſolches von äſthetiſchem Streben getragen wird, die Anpaſſung in der Art geſchehen, daß das Ergebnis ein ſchönes iſt. So gewinnt das auf dem Affekte beruhende dichteriſche Sprechen eine eigene Lautform, den „Rhythmus“. Je ſtärker der Affekt iſt, deſto weiter entfernt ſich die ſeinem Ausdrucke dienende Lautform von der Lautform der das praktiſch-realiſtiſche (affektfreie) Denken verſinnlichenden Rede, der ſogenannten Proſa, in welcher von dem Redenden der Art, wie er die Lautelemente auf einander folgen läßt, keine oder doch nur nebenſächliche Beachtung geſchenkt und die Erzeugung rhythmiſchen Klanges nicht beabſichtigt wird. Freilich die Gegenſätze berühren ſich auch hier: im höchſten Affekte kann es geſchehen, daß der Redende, weil eben überwältigt von dem in ihm erbrauſenden Gefühle, auf die Erzeugung rhythmiſcher Lautform verzichtet, ja, daß er auch die eigentliche Sprachform außer acht läßt und die Worte hervorſtößt, als ob ſie bloße Empfindungslaute wären. Übrigens iſt das dichteriſche Sprechen, da es auch unter Mitwirkung eines nur ſchwachen Affektes oder unter gefliſſentlicher Zurückdrängung jedes Affektes vollzogen werden kann, durchaus nicht unbedingt an die rhythmiſche Lautform gebunden, ſondern kann ſehr wohl auch in der des Rhythmus entbehrenden Proſalautform erfolgen. Auf dieſen Punkt wird weiter unten noch einmal zurückzukommen ſein. —

Das Empfindungsleben eines jeden Menschen bewegt sich unabläſſig auf und nieder zwiſchen zwei Polen, der Luſt und der Unluſt. Luſt und Unluſt laſſen ſich als das Behagen, bzw. als das Mißbehagen des ſie empfindenden Individuums an der jeweiligen Erſcheinungsform ſeines eigenen Lebens bezeichnen. Zwiſchen der höchſten Luſt und der höchſten Unluſt — beide Endpunkte werden praktiſch nur ſehr ſelten erreicht, da beide den Verzicht auf das Leben bedingen — zieht ſich eine lange Reihe von Abſtufungen und Miſchungen der Luſt- und Unluſtgefühle hin. In der Mitte der Reihe liegt der Gleichgültigkeits- oder Indifferenzpunkt, auf welchem Luſt und Unluſt einander aufheben, ſo daß alles Begehren und alles Fürchten erliſcht. Der Indifferenzpunkt wird von keinem Individuum jemals erreicht, ſo lange das Selbſtbewußtſein in ihm lebendig iſt; ſeine Erreichung findet nur ſtatt im traumloſen Schlafe. Indeſſen darf man auch die weder beſonders luſtvolle noch beſonders unluſtvolle Stimmung, in welcher das Individuum während ſeines gewohnten Alltagslebens ſich befindet, als „Indifferenzlage“, beſſer vielleicht freilich als „Normallage“ bezeichnen. Die Luſt- und Unluſtempfindungen werden hervorgebracht durch Reize, d. h. durch unmittelbare Einwirkungen der Dinge der Außenwelt auf das Individuum und dann verſtärkt durch die Reflexion, zu welcher das Individuum durch die Reize angeregt wird. Die Reflexion verhält ſich zum Reize wie die Reſonanz zum Schalle. Die Luſt- und Unluſtempfindungen ſind ſcheinbar teils phyſiſcher teils pſychiſcher Art, in Wirklichkeit miſchen ſich in ihnen ſtets pſychiſche und phyſiſche Elemente.

Die Reize wirken auf die verſchiedenen Individuen in verſchiedener Art, da jedes Individuum ſich zu jedem Reize anders verhält, als jedes andere. Daher ſind Luſt- und Unluſtempfindungen durchaus ſubjektiv, und es kann geſchehen, daß ein und derſelbe Reiz bei dem einen Individuum Luſtempfindung, bei einem anderen Unluſtempfindung erregt. Auch ein und dasſelbe Individuum verhält ſich oft zu einem und demſelben Reize zu verſchiedenen Zeiten verſchieden je nach dem augenblicklichen Geſamtzuſtande ſeiner pſychiſchen und phyſiſchen Beſchaffenheit. Indeſſen iſt das doch nur ein für unſeren Zweck nicht in Betracht kommender Ausnahmefall. Wichtiger iſt es, die Erfahrungsthatſache hervorzuheben, daß die unter gleichen Daſeinsbedingungen und unter wenigſtens ungefähr gleichen Kulturverhältniſſen lebenden Individuen, falls ſie nur geiſtig und leiblich normal geſund ſind, von den gleichen Reizen in weſentlich gleicher Weiſe beeinflußt werden, ſo daß in Bezug hierauf meiſt nur Gradunterſchiede ſtattfinden, welche, wenn auch an ſich beachtenswert, doch dann, wenn es ſich, wie im folgenden, um äſthetiſche Dinge handelt, nicht von weittragender Bedeutung ſind. Anders verhält es ſich, wo Individuen und Individuenmaſſen (Volksſtämme, Raſſen)

in Betracht kommen, deren Lebens- und Geſittungsverhältniſſe in erheblichem Maße von einander abweichen. Dann macht die Verſchiedenheit gerade in äſthetiſchen Dingen ſich beſonders ſcharf geltend, während in mancher anderen Beziehung die Gleichartigkeit der menſchlichen Natur auch dann noch Gleichartigkeit der Reizwirkungen beſtehen läßt.

Noch eine Bemerkung iſt hier zu machen. Unluſtempfindungen können durch die Reflexion des ſie empfindenden Subjektes zu Luſtempfindungen ſich umgeſtalten. So iſt es denkbar, daß Schmerz als Wonne empfunden wird, wenn der ihn Erduldende oder vielmehr ihn Genießende durch die Schmerzertragung ein ideales Gut ſich erringen zu können überzeugt iſt. So kann die Furcht und kann auch das Grauen mit großem Behagen empfunden werden, wenn es entweder mit der Freude am Ungewöhnlichen ſich verbindet oder wenn der von Furcht oder Grauen Ergriffene von dem Ausharren in ſeiner unheimlichen Lage eine Befriedigung ſeines Selbſtgefühles erwarten darf oder endlich, wenn das ſich fürchtende Individuum nicht für ſich ſelbſt, ſondern für eine andere Perſon Gefahren vorausſieht, dabei aber die tröſtliche Gewißheit beſitzt, daß es ſich gar nicht um Wirklichkeit, ſondern nur um Dichtung handelt. Denn in ſolchem Falle verſchmilzt das Furchtgefühl mit dem Luſtgefühle geſpannter Erwartung auf etwas Bevorſtehendes, das neu und intereſſant iſt.

Jedem Individuum ſind die Luſtempfindungen angenehm, die Unluſtempfindungen unangenehm. Daher ſtreben alle Individuen nach einer möglichſt großen Summe von Luſtempfindungen und nach einer möglichſt kleinen Summe von Unluſtempfindungen. Das Leben eines jeden einzelnen Menſchen iſt eine beſtändige Jagd nach der Luſt und eine beſtändige Flucht vor der Unluſt.

Dinge, welche in dem Individuum, das ihrer Einwirkung unterliegt, Luſtempfindungen erwecken, pflegen unter beſtimmten, gleich näher zu erörternden Bedingungen als „ſchön“ bezeichnet zu werden. Vornehmlich wird dieſes Epitheton den mittelſt des Geſichts- oder des Gehörsſinn wahrnehmbaren Dingen beigelegt, und dieſe Anwendung darf wohl als die eigentliche gelten, die im gewöhnlichen Sprachgebrauche allerdings beliebte Ausdehnung auch auf andere Dinge, z. B. auf Gerüche, mithin als bloße Übertragung betrachtet werden. Das Wort „Ding“ faſſen wir hierbei in ſeinem weiteſten Sinne auf, wonach es einerſeits auch Perſonen, andrerſeits Erzeugniſſe geiſtigen Schaffens, alſo namentlich Kunſtwerke, in ſich begreift. Indeſſen laſſen wir die Kunſtwerke zunächſt außer Betracht, nehmen höchſtens gelegentlich Bezug auf ſie.

Es gilt nun endlich, den Begriff des „Schönen“ thunlichſt klar zu ſtellen.

Digitized by Google

Die Dinge erſcheinen der menſchlichen Wahrnehmung ſtets als räumliche oder zeitliche Vielheiten. Oder, mit anderen Worten, wir nehmen nicht Dinge, ſondern ſtets nur Verbindungen von Dingen, Dingkomplexe, wahr. Das Ding an ſich entzieht ſich unſerer Wahrnehmung. Sehen wir z. B. einen Baum, ſo unterſcheiden wir an ihm Stamm, Äſte, Zweige, Blätter etc. Hören wir ein Muſikſtück oder leſen wir ein Gedicht, ſo löſt ſich das erſtere in einzelne Takte, das letztere in einzelne Worte auf.

Jedes Ding ſetzt ſich für die Wahrnehmung aus mehreren, bzw. aus vielen ſei es gleichartigen ſei es ungleichartigen Beſtandteilen zuſammen. Überdies kann das äußere ſowie das innere Verhältnis dieſer Beſtandteile zu einander ein verſchiedenes ſein. Somit beſitzt jedes Ding — genauer geſprochen, „jedes Einzelding“ — ſeine eigenartige, individuelle Beſchaffenheit. Durch dieſe Beſchaffenheit iſt die Art ſeiner Einwirkung auf den Wahrnehmenden bedingt, d. h. von dieſer Beſchaffenheit iſt es abhängig, ob die durch das Ding ausgeübten Reize in dem Wahrnehmenden Luſt- oder Unluſtempfindungen erregen.

Welche Beſchaffenheit eines durch den Geſichts- oder Gehörsſinn wahrgenommenen Dinges iſt nun zur Erregung ſolcher Luſtempfindungen geeignet, daß dem betreffenden Dinge das Prädikat „ſchön“ zuerkannt werden darf? Darauf iſt vielleicht mit folgenden Sätzen zu antworten.

Luſterregend vermag ein Ding überhaupt nur dann zu wirken, wenn ſeine Wahrnehmung (Perception) mühelos, d. h. ſo erfolgt, daß das wahrnehmende Individuum ſich einer geiſtigen Anſtrengung nicht bewußt wird. Iſt die Perception mit dem Unluſtgefühle der Mühe gepaart, ſo wird dadurch die Erregung eines Luſtgefühles vereitelt oder doch beeinträchtigt. Im Falle der Vereitelung wird das betreffende Ding, da es dann ja lediglich das Unluſtgefühl der Mühe erregt, ſelbſtverſtändlich nicht als „angenehm“ und folglich auch nicht als „ſchön“ empfunden; im Falle der Beeinträchtigung wird dem betr. Dinge das Prädikat „ſchön“ wenigſtens nur in bedingter Weiſe zuerkannt werden können. Von einem ſchwer verſtändlichen Gedichte z. B. wird man entweder ſchlechtweg urteilen, daß es unſchön ſei, oder man wird doch die etwaige Anerkennung ſeiner Schönheit mit allerlei Einſchränkungen verbinden. Und dabei iſt noch zu bemerken, daß bei ſtreng logiſchem Verfahren die Fällung eines Urteiles in bedingter Form unſtatthaft iſt, daß alſo ein nicht unbedingt ſchönes Ding, ſtreng logiſch genommen, als nicht ſchön gelten muß.

Mühelos erfolgt die Wahrnehmung (Perception) eines Dinges nur dann, wenn dasſelbe ſei es — um ſo zu ſagen — in aufſteigender oder in abſteigender Richtung ein gewiſſes Maß der räumlichen oder zeitlichen

Ausdehnung nicht überſchreitet. Beſtimmt wird dieſes Maß im letzten Grunde durch die Leiſtungsfähigkeit unſerer Sinne, welche weder das ſehr Kleine (bzw. das zeitlich ſehr Kurze) noch das ſehr Große (bzw. das zeitlich ſehr Lange) zu erfaſſen vermögen. Das Maß iſt nun freilich bei jedem Individuum ein etwas anders begrenztes, weil auch die Leiſtungsfähigkeit der Sinne eine individuell verſchiedene iſt, aber der Spielraum der möglichen Schwankungen iſt doch verhältnismäßig nur klein, und ſein Vorhandenſein iſt gleichgültig für die hier in Betracht kommende Sachlage.

Innerhalb der Ausdehnungsgrenzen, welche der Wahrnehmung geſteckt ſind, vollzieht dieſe letztere ſich bald leichter bald ſchwieriger, je nachdem das Objekt der Maximal- oder Minimalgrenze der Ausdehnung ſich nähert oder ſich davon entfernt. Das von jeder der beiden Grenzen ungefähr gleich weit entfernte Objekt geſtattet die leichteſte Wahrnehmung.

Alſo ein Ding darf über ein gewiſſes Maß der Ausdehnung weder auf- noch abſteigend hinausgehen, wenn es mühelos wahrnehmbar und zu luſterregender Einwirkung auf den Wahrnehmenden befähigt ſein ſoll. Nur ein ſolches Ding kann — freilich bloß unter der Vorausſetzung, daß auch noch andere Bedingungen erfüllt werden — als angenehm, als ſchön erſcheinen. Die ſixtiniſche Madonna, tauſendmal vergrößert oder verkleinert, würde menſchlicher Wahrnehmung nicht mehr den Eindruck des Schönen machen: weder das Rieſige noch das Winzige iſt ſchön.

Zur Mühelosigkeit der Wahrnehmung iſt ferner erforderlich, daß das wahrzunehmende Ding ſich von anderen, namentlich von gleichartigen Dingen deutlich erkennbar abhebe und alſo ein abgeſchloſſenes Ganze bilde. Um deswillen pflegt man ja z. B. weißen Marmorbildwerken einen dunkeln Hintergrund — etwa grünendes Buſchwerk oder eine pompejaniſch braunrot gemalte Wand — zu geben und ihnen dadurch die Möglichkeit voller Wirkung zu verleihen. Um deswillen ſollte man auch nie eine Wandfläche mit verſchiedenen Gemälden bedecken, denn dadurch erſchwert man dem Beſchauer die richtige Erfaſſung eines jeden derſelben. Gemäldegalerien ſind, äſthetiſch betrachtet, eine barbariſche Einrichtung, recht bezeichnend für ein Zeitalter, das weit mehr für Kunſtgeſchichte, als für Kunſtſchöpfung beanlagt iſt.

Was von dem Dinge als einem Ganzen gilt in Bezug auf Begrenztheit der Ausdehnung und auf Abgeſchloſſenheit oder, beſſer geſagt, Einheitlichkeit, das gilt auch von ſeinen einzelnen Teilen. Das iſt ja ſelbſtverſtändlich und bedarf hinſichtlich der Ausdehnung keiner irgend welchen Erläuterung. Von weittragendſter Wichtigkeit aber iſt es, wenn es um die Feſtſtellung des Begriffes „ſchön“ ſich handelt, daß man ſich deſſen bewußt werde, was die „Abgeſchloſſenheit“ der einzelnen Teile eines Dinges und das daraus

sich ergebende Verhältnis eines jeden derselben zu jedem anderen für die Gesamtwirkung des Dinges und seine Fähigkeit zur Lust- oder Unlusterregung bedeutet. Denn ganz wesentlich auf dem Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander und der dadurch bedingten Beschaffenheit des Ganzen beruht die Einwirkungsfähigkeit des letzteren, beruht dessen Anspruch oder Nichtanspruch auf das Prädikat „schön". Denn schön ist ein Ding bei weitem noch nicht dann zu nennen, wenn es als *Ganzes* mühelos wahrnehmbar ist infolge richtiger Begrenzung und deutlich erkennbarer Abgeschlossenheit — nein, es muß diese Eigenschaften auch im einzelnen besitzen oder es wird unschön, vielleicht sogar häßlich sein. Eine kurze Erörterung der wichtigen Sache läßt sich nicht umgehen.

Es werde zunächst daran erinnert, daß, wie oben (S. 14) hervorgehoben worden ist, das Prädikat „schön" vornehmlich ja eigentlich *nur* den mittelst des Gesichts- und des Gehörssinnes wahrnehmbaren Dingen beigelegt wird. Unter diese einzubegreifen sind auch die Dichtungswerke, weil ihnen die Lautsprache zum Organe dient und sie folglich zunächst mittelst des Gehörs (bezw. beim Lesen mittelst des Gesichts) zur Perception gelangen. Freilich muß anerkannt werden, daß es sich mit der Perception von Dichtungswerken (und überhaupt von Schriftwerken) erheblich anders verhält, als mit der von Werken der bildenden Kunst oder von Naturgegenständen. Indessen greift der Unterschied nicht so tief in das Wesen der Sache ein, wie man vielleicht erwarten könnte, und zunächst darf er außer Betracht bleiben. Eine Mittelstellung zwischen den Werken der bildenden Kunst und den Dichtungswerken nehmen, hinsichtlich der Perception, die Werke der Tonkunst ein. Der Tanz läßt sich bezeichnen als rhythmische Bewegung, und als solche fällt er der Wahrnehmung des Gesichtssinnes zu.

Von den einzelnen Teilen der mittelst des Gesichts- oder des Gehörssinnes wahrnehmbaren Dinge sind der Wahrnehmung jedoch nur diejenigen erfaßbar, welche entweder, bei sichtbaren Dingen, bloß liegen oder, wie bei hörbaren Dingen, eine gewisse Schwingungsdauer besitzen. Die hörbaren Dinge und ebenso die Dichtungswerke mögen hier, erstere überhaupt, letztere wenigstens vorläufig, beiseite gelassen werden. Es kann das ohne Schaden geschehen, gewährt vielmehr den Vorteil größerer Kürze.

Die sichtbaren Teile der sichtbaren Dinge sind ausschließlich bestimmend für die Einwirkungsfähigkeit der letzteren, die nicht sichtbaren sind dafür gleichgültig oder kommen höchstens mittelbar zur Mitthätigkeit in dem seltenen Falle, wenn sie als Füllung eines Körpers dessen äußere Erscheinung gestalten. Ein Mensch kann schön sein trotz eines verfetteten Herzens oder tuberkulöser Lungen. Für die Schönheit oder Nichtschönheit eines Ölgemäldes kommt die Rückseite der Leinwand nicht in Frage.

Die ſichtbaren Teile eines ſichtbaren Dinges können in planimetriſchem oder in ſtereometriſchem Verhältniſſe zu einander ſtehen: im erſteren Falle ſtellt das Ding ſich als Fläche, im letzteren als Körper dar, d. h. im erſteren Falle ſind alle Teile zweidimenſional, im letzteren dreidimenſional. Gewährt nun das zweidimenſionale oder das dreidimenſionale Ding die größere Leichtigkeit der Perception? Selbſtredend kann ſowohl die Frage als auch die etwa auf ſie zu gebende Antwort nur ganz allgemein verſtanden, der Antwort nicht Gültigkeit für jeden praktiſchen Fall beigemeſſen werden. Zunächſt nun möchte man geneigt ſein, die Frage zu Gunſten der Fläche zu entſcheiden. Das wäre aber ein Fehlgriff. Es iſt vielmehr die Perception des Körpers leichter zu vollziehen, als die der Fläche, weil die Dreidimenſionalität des Körpers der Wahrnehmung Stütz- und Haltepunkte darbietet, welche der Fläche fehlen. Darin iſt es ja mit begründet, daß einerſeits der Baumeiſter den Verlauf einer Fläche ſo gern durch eingelegte plaſtiſche Beſtandteile (Pfeiler, Simſe ꝛc.) unterbricht, und daß anderſeits der Maler ſeinen Geſtalten durch Anwendung der Perſpektive den Anſchein der Körperlichkeit zu verleihen beſtrebt iſt. Das Verfahren des Malers iſt um ſo beachtenswerter, als es an verſchiedenfarbigen Flächenbeſtandteilen geübt wird, von denen man doch meinen könnte, daß ſie eben ſchon durch ihre verſchiedene Färbung genügend von einander ſich abhöben und alſo mühelose Wahrnehmung ermöglichten. Es iſt aber zu erwägen, daß einerſeits alle dunkeln und anderſeits alle hellen Farben ſich mehr oder weniger nahe berühren und oft nur ſchwer eine ſcharfe Unterſcheidung erlauben.

Jedenfalls gelten für das Verhältnis der ſichtbaren Teile eines Dinges zu einander, inſofern als dasſelbe die Mühelosigkeit der Wahrnehmung angeht, zwei Hauptgeſetze. Erſtlich, daß jeder Teil von jedem andern deutlich erkennbar ſich abhebe in Geſtaltung und Farbe. Sodann, daß die einzelnen Teile in einer Weiſe geordnet ſeien, welche neben der leichten Auffaſſung des Einzelnen auch die leichte Auffaſſung des Ganzen nicht nur ermöglicht, ſondern auch befördert. Weitere Regeln aufzuſtellen, iſt hier, wo es um das Allgemeine ſich handelt, unthunlich in Anbetracht der unendlichen Mannigfaltigkeit, welche in der Zuſammenſetzung und folglich in der Geſamtbeſchaffenheit der Dinge zur Erſcheinung gelangt. Aber *eine* Bemerkung iſt beizufügen. Die Anordnung der einzelnen Teile eines Dinges und demnach die Geſamtgeſtaltung eines Dinges braucht keineswegs ſymmetriſch zu ſein. Symmetrie kann allerdings die Wahrnehmbarkeit eines Dinges erleichtern, ſie kann ſie aber auch erſchweren, indem das Erfaſſen der durch ſie bedingten Entſprechungen dem Wahrnehmenden die Löſung einer Art von Rechenaufgabe zumutet. Im allgemeinen wird man ſagen dürfen, daß, je größer die Ausdehnung eines Dinges iſt, deſto ſtörender ſymmetriſche Geſtaltung

desſelben wirkt. Schon um deswillen, weil ſymmetriſche Entſprechungen notwendigerweiſe ſich wiederholen müſſen und bei öfterer Wiederholung den Wahrnehmenden ermüden. Wahrnehmung vollzieht ſich nur dann leicht, wenn ihr Objekt in ſeiner Einheitlichkeit doch Wechſel aufweiſt. Anderſeits freilich darf auch der Wechſel innerhalb eines Dinges nicht zu häufig ſich wiederholen, weil dann der Wahrnehmende die Einheitlichkeit des Dinges nur mit Mühe herauszufinden vermag.

Der Gedankengang, dem wir im Vorangehenden möglichſt klaren Ausdruck zu verleihen uns bemühten, war der folgende: Das Prädikat „ſchön“ wird nur einem ſolchen (durch den Geſichts- oder den Gehörsſinn wahrnehmbaren) Dinge zuerkannt, welches eine Luſtempfindung in dem Wahrnehmenden erregt. Luſtempfindung aber kann ein Ding nur dann erregen, wenn ſeine Wahrnehmung (Perception) mühelos erfolgt; die Müheloſigkeit der Wahrnehmung endlich wird bedingt durch die Begrenztheit und Einheitlichkeit des Dinges und aller ſeiner einzelnen Teile ſowie durch das Verhältnis der letzteren zu einander.

Aus der Müheloſigkeit indeſſen, womit ein Ding wahrgenommen (percipiert) wird, folgt nur, daß es eine Luſtempfindung erregen *kann*, keineswegs aber, daß es eine ſolche erregen *muß*. Und ſelbſt in dem Falle, daß eine Luſtempfindung wirklich erregt wird, iſt daraus nicht ohne weiteres die „Schönheit“ des betr. Dinges abzuleiten. Wir müſſen alſo unſere Betrachtungen fortſetzen.

Die aus dem Verhältniſſe der einzelnen Teile eines Dinges zu einander ſich ergebende Geſamtgeſtaltung des letzteren in ihrer Begrenzung und Einheitlichkeit darf man als die „äußere Form“ bezeichnen. Mit dieſer aber hat ſich etwas zu verbinden, was die „innere Form“ genannt werden kann.

Die Geſamtheit der irdiſchen Dinge ſpaltet ſich in zwei große Kategorieen: belebte Weſen und unbelebte Gegenſtände. Die erſteren ſind beſeelt, die letzteren unbeſeelt, die äußere Form aber ſowohl der einen wie der andern iſt materiell. Die Begriffe „beſeelt“ und „materiell“ können hier ganz unerörtert bleiben: es genügt, ſie im allbekannten herkömmlichen Sinn aufzufaſſen. Auch die Frage, ob die dualiſtiſche Weltanſchauung überhaupt berechtigt oder ob eine moniſtiſche ihr nicht vorzuziehen ſei, hat uns hier nicht zu beſchäftigen.

Die Seele entzieht ſich der unmittelbaren ſinnlichen Wahrnehmung, aber ſie gelangt mittelbar in der äußeren Form der Lebeweſen zum Ausdruck, und zwar nicht nur zum Ausdruck ihrer gleichbleibenden (konſtanten) individualen Beſchaffenheit (ihres Charakters) ſchlechthin, ſondern auch zum Ausdruck ihrer wechſelnden Zuſtände (Stimmungen). Der Ausdruck kann freilich nur in mehr oder weniger vollkommenem Grade erfolgen.

So wird die äußere Form gleichſam ſeeliſch durchhaucht, und eben dieſer ſeeliſche Hauch, der ſeeliſche Ausdruck, welcher mit der äußeren Form ſich verbindet, iſt das, was man die „innere Form" nennen kann, weil darin die Beſchaffenheit der Seele ſich widerſpiegelt.

Die Seele iſt unſtreitig von höherer Bedeutung, als die Materie, auf welcher die äußere Form des Lebeweſens beruht, denn eben ſie, die Seele, iſt das belebende Princip des Weſens. Daher erſcheint ein Weſen um ſo vollkommener, in je höherem Grade zugleich mit ſeiner äußeren auch ſeine innere Form deutlich und mühelos wahrnehmbar iſt.

Wenn mühelos wahrnehmbar, ſo kann die innere Form — ebenſo wie die äußere, mittelſt deren ſie zur Wahrnehmung gelangt — in dem Wahrnehmenden eine Luſtempfindung erregen. Nur dann aber iſt ſie dieſer Wirkung fähig, wenn *ihre* Eigenart in der Eigenart der Seele des Wahrnehmenden irgend welche Entſprechung findet, wenn zwiſchen beiden Eigenarten eine gewiſſe Gleichartigkeit, eine ſeeliſche Verwandtſchaft beſteht. Dabei kann die Eigenart ſowohl des wahrgenommenen als auch des wahrnehmenden Weſens ebenſo gut eine bleibende ſein (Charakter) wie auch eine nur vorübergehende (Stimmung). Im letzteren Falle freilich dauert die erregte Luſtempfindung nur ſo lange an, als die für ſie erforderliche Stimmung des Wahrnehmenden währt.

Die durch die innere (ſeeliſche) Form eines Weſens in dem Wahrnehmenden erregte Luſtempfindung iſt ſtärker oder ſchwächer je nach dem Grade, in welchem eben dieſe innere Form zum Ausdruck gelangt. Es werde das an einem Beiſpiele erläutert. Die Seele des Menſchen gelangt mehr oder weniger durch den ganzen Leib zum Ausdruck und zwar wieder mehr oder weniger, je nachdem der Leib im Zuſtande der Ruhe oder in dem der Bewegung ſich befindet. Ganz beſonders aber bekundet der ſeeliſche Ausdruck ſich im Antlitz und wieder vornehmlich in den Augen, welche letzteren man ſehr treffend die „Fenſter der Seele" genannt hat, mag auch die Vergleichung nicht eben anmutig klingen. Ein Menſch mit geſchloſſenen Augen macht den Eindruck eines Halbtoten.

Die innere (ſeeliſche) Form gelangt ſtets durch Vermittelung der äußeren (materiellen, leiblichen) zum Ausdruck. Aber es kann geſchehen, daß zwar die erſtere, nicht jedoch die letztere vermöge ihrer Beſchaffenheit zur Erregung einer Luſtempfindung befähigt iſt, und ebenſo umgekehrt. Denn es kann die innere (ſeeliſche) Form durchaus zur Erregung von Luſtempfindung geeignet ſein, aber in dieſer ihrer Einwirkungsfähigkeit behindert werden durch die ungeeignete Beſchaffenheit der äußeren Form. Oder dieſe letztere kann durchaus die Fähigkeit zur Erzeugung von Luſtempfindung beſitzen, vielleicht auch wirklich eine ſolche erzeugen, aber doch des ſeeliſchen Ausdruckes,

Digitized by Google

der gefallen könnte, entbehren. So z. B., wenn entweder ein Antlitz, das den Ausdruck der Seelengüte an ſich trägt, durch ein Geſchwür entſtellt iſt, oder wenn aus den Augen eines an ſich durchaus gefälligen Antlitzes gemeine Leidenſchaft blickt. In dem erſten Falle wird die durch die innere Form des Antlitzes in dem Beſchauer erregte Luſtempfindung, wenn nicht ganz aufgehoben, ſo doch ſchwer beeinträchtigt durch die von der äußeren Form erzeugte Unluſtempfindung; in dem zweiten Falle verhält es ſich umgekehrt. Verbindet ſich dagegen mit der Luſtempfindung erregenden äußeren Form eines Antlitzes eine ebenfalls Luſtempfindung erregende innere Form, etwa der Ausdruck der Seelengüte oder derjenige einer edlen Leidenſchaft, ſo verſchmelzen in dem Wahrnehmenden beide Luſtempfindungen, einander durchdringend und verſtärkend, zu einem reinen Gefühle der Freude, das durch keine Nebenempfindung getrübt und geſtört wird. Das, was eine ſolche zur Einheit verſchmolzene doppelte Luſtempfindung zu erregen vermag, das iſt ſchön.

Die Schönheit iſt alſo das Ergebnis der vereinigten Einwirkung der inneren und der äußeren Form bei müheloſer Wahrnehmung.

Das gilt zunächſt von den belebten Weſen, da eben (nach der üblichen Anſchauung) nur dieſe beſeelt ſind. Sodann gilt es von der bildlichen Darſtellung dieſer Weſen, da in derſelben nicht nur die äußere, ſondern auch die innere Form zum Ausdruck gebracht werden ſoll. Endlich aber gilt es mittelbar auch von den unbelebten Dingen.

Die unbelebten Dinge entbehren mit der Seele ſelbſtverſtändlich auch der inneren (ſeeliſchen) Form und damit der Fähigkeit, durch dieſe auf den Wahrnehmenden luſterregend einzuwirken; ſie vermögen an ſich nur durch die äußere Form Luſtempfindung zu erzeugen.

Aber die innere, die ſeeliſche Form kann von dem Wahrnehmenden aus deſſen eigener Seele auf ein unbelebtes Ding übertragen, es kann dieſes Ding gleichſam beſeelt werden und dann durch die ihm ſo verliehene innere Form auf den Wahrnehmenden luſterregend zurückwirken. So kann, falls auch von ſeiten der äußeren Form des Dinges luſterregende Einwirkung ſtatt hat, das Unbelebte der Schönheit teilhaftig werden. Ein Berg z. B. iſt an ſich weder ſchön noch unſchön, er kann aber ſchön werden, wenn ſeine äußere Form den Wahrnehmenden anreizt, ihm — vermittelſt des idealiſierenden und äſthetiſchen Denkens — eine innere, ſeeliſche Form, einen Charakter, eine Stimmung, z. B. Ernſt oder Stolz oder Schwermut, beizulegen. Dieſer Vorgang beruht auf und iſt begründet in der Subjektivität des menſchlichen Denkens, welches die Dinge nie ſo auffaßt, wie ſie ſind, ſondern ſtets ſo, wie ſie dem denkenden Subjekte erſcheinen. Dabei kann je ein und dasſelbe Ding von mehreren, ja von vielen, vielleicht ſogar von

allen denkenden Subjekten annähernd gleichartig aufgefaßt werden, aber Gradunterschiede, seien es auch nur unmerkliche und der Feststellung sich entziehende, finden zwischen einem Subjekte und einem jeden aller übrigen stets statt.

„Schön" also — um es zu wiederholen — ist das mühelos Wahrnehmbare und durch seine äußere und innere Form zugleich in dem Wahrnehmenden Lustempfindung Erzeugende.

Aber der Begriff des „Schönen" unterliegt dem Gesetze der Subjektivität. Daher darf, wenn es um die Frage sich handelt, ob er auf irgend ein Einzelding anwendbar sei, der Antwortende nie beanspruchen, daß sein Urteil von allen ausnahmelos als richtig anerkannt werde. Die subjektiven Schwankungen in der Auffassung des Schönen können sehr erheblich sein in Bezug auf Einzeldinge, ja, sie können bis zur vollen Verneinung sich steigern. Indessen zwischen Individuen, welche derselben Zeit-, Volks- und Gesittungsgemeinschaft angehören, sind die Auffassungsverschiedenheiten meist nur gering, namentlich wenn es sich um allgemein bekannte Einzeldinge handelt.

Mit der Subjektivität in der Auffassung des Begriffes „schön" steht eine andere Thatsache in unmittelbarem Zusammenhange: die Thatsache, daß die Anwendung dieses Begriffes auf Einzeldinge im praktischen Leben vielfach nach Maßgabe konventioneller Gewohnheit erfolgt.

Jeder Mensch wächst als Kind unter dem sei es erziehenden und bildenden, sei es verziehenden und verbildenden Einflusse älterer Personen (Eltern, Lehrer ꝛc.) auf. Diese Personen sind gewohnt, das Prädikat „schön" diesen oder jenen Dingen beizulegen, oft ohne dafür einen anderen Grund zu haben, als daß auch schon ihre Altvorderen das so gethan haben. Das Kind übernimmt nun seinerseits diese Gewohnheit und nennt also ebenfalls diese oder jene Dinge „schön", gerade so dogmatisch, wie es nach dem Vorgange der Erwachsenen seiner Umgebung gewisse Dinge „rot", andere „blau" oder „grün" nennt, ohne irgendwie nach der Berechtigung solcher Bezeichnungen zu fragen. So bildet sich innerhalb einzelner Volkskreise und ganzer Volksgenossenschaften eine empirische Auffassung des Begriffes „schön" aus, welche man die „kollektiv-subjektive" nennen könnte. Diese Auffassung kann sehr schief und irrig sein, für das betreffende Volksleben ist sie gleichwohl maßgebend, und für den einzelnen Volksangehörigen ist es jedenfalls sehr schwierig, sich von ihr zu befreien, volle Befreiung vielleicht sogar unmöglich. So besitzt jede Volks- oder doch jede Gesittungsgemeinschaft ihr eigenes Schönheitsideal. Die Ästhetik muß, ebenso wie die Sittengeschichte, mit dieser Thatsache rechnen. Die oben gegebene Bestimmung des Begriffes „schön" bleibt indessen trotzdem in voller Gültigkeit, denn überall und zu jeder Zeit wird nur das „schön" genannt, was mühelos wahrnehmbar und der Lusterregung fähig ist.

Digitized by Google

Es werde nun versucht, aus obiger Erörterung die Nutzanwendung auf die Werke der dichtenden Kunst zu ziehen, zunächst ohne besondere Berücksichtigung des Dramas.

Unter „Kunst" verstehen wir die Gestaltung eines Stoffes — einer Materie im weitesten Sinne des Wortes — nach Maßgabe des (subjektiv-) ästhetisch-idealisierenden Denkens.

Die „bildende" Kunst gestaltet einen konkreten, und zwar einen mittelst des Gesichtssinnes wahrnehmbaren Stoff.

Die aus der Thätigkeit des bildenden Künstlers sich ergebenden Gestaltungen sind entweder Nachbildungen lebender Wesen und unbelebter Dinge (Bildsäulen, Gemälde) oder aber Gebrauchsgegenstände. Unter den letzteren nehmen die Gebäude die erste Stelle ein, indessen sind auch die Erzeugnisse der sogenannten Kleinkunst (Keramik ꝛc.), d. h. die Hausgeräte aller Art, Waffen ꝛc. der Beachtung sehr wert und nicht minder die Gewandungen.

Nachbildungen belebter Wesen oder unbelebter Dinge können bloße Wiederholungen derselben, einfache Abklatsche, sein und als solche unter Umständen große Verdienstlichkeit und Nützlichkeit besitzen. Aber ihre Herstellung beruht lediglich auf dem praktisch-realistischen, nicht auf dem ästhetisch-idealisierenden Denken, sie sind folglich keine Kunstwerke, sondern nur Werke der Hand, beziehentlich einer mehr oder weniger entwickelten Technik, ihr Verfertiger ist nicht ein Künstler, sondern ein Handwerker, bezw. ein Techniker.

Der Künstler leistet Höheres als mechanische Wiedergabe: aus der Vielheit der Erscheinungen, in welcher das Einzelwesen oder Einzelding zur empirischen Wahrnehmung gelangt, leitet er die ideale Einheit ab und bringt diese zur Darstellung.

Der Photograph erzeugt mittelst der Augenblickwirkung eines Apparates ein Bild des vor dem Apparate befindlichen Wesens oder Gegenstandes, welches im günstigsten Falle dieses Wesen (oder diesen Gegenstand) genau so darstellt, wie es (er) in dem betreffenden Augenblick erschien. Der Photograph erhascht also unter all den unendlich vielen Erscheinungsformen, in denen ein Wesen (Gegenstand) sich darstellt, eine einzige — und diese meist nicht einmal nach freier Wahl —, von den unendlich vielen Erscheinungsformen giebt er also eine einzige nur wieder, das Bleibende im Wechsel, das über dem Veränderlichen schwebende Beständige ist ihm unerfaßbar.

Der Maler dagegen, wenn er in Wahrheit ein Maler und kein Pinselphotograph ist, erkennt in dem Wechselnden das Beharrende, in dem flüchtigen Einzelnen das dauernde Ganze, in der Vielheit die Einheit, und so hält er alles fern von seinem Bilde, was, weil nur dem Augenblicke angehörig, als zufällig und, weil zufällig, auch als bedeutungslos gelten darf. Das aus Künstlerhand hervorgegangene Bildnis einer Persönlichkeit

ſtellt dieſelbe nicht ſo dar, wie ſie etwa gerade am 4. November 1893 um 3 Uhr 15 Minuten 8 Sekunden nachmittags erſchien, ſondern in der Art, daß eine ganze Reihe einzelner Erſcheinungsformen zuſammengefaßt wird zu einer idealen und eben deshalb auch realen Einheit. Denn wahre Idealität iſt zugleich auch wahre Realität, weil ſie irdiſche Verſinnlichung des nicht-irdiſchen Seins iſt.

Wenn es ſich aber nicht, wie in dem angeführten Beiſpiele, um Nachbildung eines beſtimmten Einzelweſens oder Einzelgegenſtandes handelt, ſondern um diejenige einer, um ſozuſagen, typiſchen Erſcheinung oder, was vielleicht noch verſtändlicher iſt, einer Erſcheinungskategorie — z. B. nicht um die Darſtellung eines beſtimmten in Fechterſtellung befindlichen Mannes, ſondern eines Fechters überhaupt —, ſo wird dem Künſtler die noch höhere Aufgabe geſtellt, aus einer Vielheit individualer Erſcheinungen die ideale Einheit zu erſchaffen. Gewiß bedient der Künſtler bei ſolchem Werke ſich eines Modelles, aber ein Pfuſcher würde er ſein, wenn ihm das Modell mehr wäre, als eine Anregung und Stütze des Auges. Der Meiſter, der die Venus von Milo ſchuf, hat nicht ein einzelnes ſchönes Weib nachgebildet.

Belebte Weſen beſitzen als ſolche innere (ſeeliſche) Form. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Künſtler auch dieſe, ja dieſe vorzugsweiſe, wiederzugeben ſich beſtreben muß. Das Bildnis ſoll ſeeliſch durchhaucht ſein. Um dieſe Forderung erfüllen zu können, hat, nebenbei bemerkt, ſowohl der Maler als auch der Bildhauer eigenartige Schwierigkeiten zu beſiegen. Eine ſolche iſt für den Maler z. B. die Notwendigkeit der Berückſichtigung des Schattens, für den Bildhauer z. B. das Problem, wie ſtein- oder erzgebildeten Augen der Ausdruck des Lebens zu verleihen ſei.

Den unbelebten Dingen muß der nachbildende Künſtler eine innere (ſeeliſche) Form zunächſt gleichſam andichten und ſodann dieſe in der Nachbildung der äußeren Form deutlich erſcheinen laſſen.

Auch dann hat der Künſtler dem unbelebten Dinge innere (ſeeliſche) Form zu geben, wenn er einen Gebrauchsgegenſtand — ein Gebäude, ein Gerät — ſchafft, denn eben dadurch unterſcheidet ſich ſein Schaffen von dem des Handwerkers, welchem letzteren es lediglich auf Herſtellung der praktiſch nützlichen äußeren Form ankommt. Wer einen kleinen hölzernen Cylinder aushöhlt und dann die Höhlung glättet, der hat ein zum Trinken brauchbares Gefäß geſchaffen, aber noch lange kein Kunſtwerk. Zu einem ſolchen wird das kleine Gerät erſt dann, wenn es — vielleicht durch auf der Außenſeite angebrachte Schnitzereien — eine Geſtaltung erhält, welche durch ihre Anmut zur Benutzung oder doch zur Beſchauung reizt.

Wenn der Künſtler, einen Gebrauchsgegenſtand ſchaffend, dieſem innere (ſeeliſche) Form verleiht, ſo muß er ſich dabei durch die Rückſicht auf den

Gebrauch, welchem der Gegenſtand zu dienen beſtimmt iſt, leiten laſſen. Die äußere Form eines Gebrauchsgegenſtandes muß, unbeſchadet ihrer äſthetiſchen Beſchaffenheit, dem praktiſchen Bedürfnis der Benutzung entſprechen, die innere Form aber in ihrem Charakter ſo geartet ſein, daß ſie mit dem Zwecke des Dinges im Einklange ſteht. Es muß z. B. ein Gefäß, das zur Aufnahme von Speiſen beſtimmt iſt, anderen Schmuck zeigen, anderen Charakter tragen, als ein ſolches, das etwa Bücher und Schriftſtücke in ſich ſchließen ſoll.

Wie geartet aber auch immer ein Werk der bildenden Kunſt ſein mag, „ſchön“ iſt es nur dann, wenn ſeine Wahrnehmung ſich mühelos vollziehen läßt und wenn es ſowohl durch ſeine äußere wie auch durch ſeine innere Form Luſtempfindung in dem Wahrnehmenden erregt. —

Die Werke der dichtenden Kunſt ſind in ihrem Weſen und in ihrem Bau — das Fremdwort „Struktur“ iſt vielleicht bezeichnender — keineswegs ohne weiteres den Werken der bildenden Kunſt vergleichbar. Schon deshalb nicht, weil ſie in ganz anderer Weiſe ſich ſinnlich darſtellen, als die Bildwerke. Bei dieſen iſt die ſichtbare und räumliche Geſtaltung das Weſentliche, denn ſie iſt Trägerin ſowohl der äußeren wie der inneren Form. Ganz anders bei dem (zeitliche Ausdehnung beſitzenden) Werke der dichtenden Kunſt: es ſtellt ſich ſinnlich zunächſt nur dar entweder, wenn durch das Ohr aufgefaßt, als eine Aufeinanderfolge von verſchiedenartigen Lauten oder, wenn durch das Auge aufgefaßt (als Schriftwerk), als eine Aufeinanderfolge von Buchſtaben, d. h. von kleinen verſchieden geſtalteten Zeichen. Daß nun die Aufeinanderfolge der Buchſtaben nimmermehr ein Kunſtwerk darſtellt, das verſteht ſich von ſelbſt. Die Aufeinanderfolge der Laute dagegen kann allerdings, wenn ſie eine rhythmiſche iſt, äſthetiſche Wirkung ausüben, und ſolche Wirkung wird ja von den Dichtenden beabſichtigt, wenn ſie rhythmiſcher Form ſich bedienen. Aber in der rhythmiſchen Form iſt das Weſen eines Dichtungswerkes ſo wenig begründet, daß ſie, wenigſtens ſehr oft — wann, wird weiter unten bemerkt werden —, völlig fehlen kann. Folglich macht die rhythmiſche Aufeinanderfolge von Lauten für ſich allein kein Dichtungswerk aus. Ein Kunſtwerk kann ſie allerdings ſein, aber ein ſolches, welches, weil mit dem Ohr und nicht mit dem Auge aufgefaßt, ſich nicht mit einem Bildwerke, ſondern nur mit einem Werke der Tonkunſt vergleichen läßt, inſofern als es aus Schallelementen ſich zuſammenſetzt, oder auch mit dem Tanze, inſofern als rhythmiſche Bewegung ſein Princip iſt.

Zu demſelben Ergebniſſe gelangt man auch auf einem anderen Gedankenwege, der durch ein Beiſpiel angedeutet werden möge. Man zeige einem Eskimo oder einem Zulukaffer den Apollo von Belvedere oder die Venus von Milo, ſo wird der eine wie der andere in dem erſteren ganz

zweifellos einen Mann erkennen, in der zweiten eine Frau, vielleicht ſogar einen ſchönen, mindeſtens einen ſtattlichen Mann und eine ſchöne, mindeſtens eine ſtattliche Frau, ganz zweifellos auch ſich deſſen bewußt ſein, daß er ein Bildwerk vor ſich hat. Zeige man aber demſelben Eskimo oder Zulukaffer den gedruckten Text eines Gedichtes etwa von Geibel in deutſcher oder von Carducci in italieniſcher Sprache, ſo wird er, ſelbſt wenn ihm die Formen der Buchſtaben bekannt ſein ſollten, auch nicht einmal ahnen, was der Text enthält. Und wenn man ihm nun das eine oder das andere Gedicht vorleſen oder vorſingen wollte, ſo würde er vielleicht eine gewiſſe Empfindungsfähigkeit für den Rhythmus haben, aber das Dichtungswerk als ſolches bliebe ihm vollſtändig unerfaßlich. Faßbar würde es erſt dann ihm werden, oder könnte doch es ihm werden, wenn man es ihm in ſeine Sprache übertrüge unter Anpaſſung an ſeine Anſchauungsweiſen.

Das Dichtungswerk kann durch den Vortrag oder den Geſang zu ſinnlicher Wahrnehmung gebracht werden, und infolgedeſſen gehört es allerdings ebenſo, wie die Hervorbringungen anderer Künſte, zu der Kategorie der ſinnlich wahrnehmbaren Dinge. Aber dieſe Zugehörigkeit iſt eine rein äußerliche, in ihrem inneren Weſen bilden die Dichtungswerke eine beſondere Kategorie der Kunſtwerke und ſind in ihrer Beſonderheit den Erzeugniſſen des abſtrakten Denkens, den wiſſenſchaftlichen Werken, nahe verwandt.

Es mag ſcheinen, als ob man mit beſtem Rechte ſagen dürfe, die Sprache ſei für den Dichter in derſelben Weiſe der zu bearbeitende Stoff, wie der Marmor für den Bildhauer oder die Farbe für den Maler. In Wirklichkeit iſt der Vergleich, wenigſtens ſo nackt ausgeſprochen, nicht zutreffend, und richtiger würde es jedenfalls ſein, die Sprache das *Werkzeug* des Dichtens zu nennen. Der wahre Stoff des Dichters ſind Gedanken, in denen Zuſtände und Geſchehniſſe der Erſcheinungswelt verarbeitet, Begriffe ausgeſtaltet worden ſind. Das Dichtungswerk ſetzt aus Gedanken ſich zuſammen, iſt ein Gedachtes, iſt ein Gedankenwerk. Nun freilich, auch der bildende Künſtler verarbeitet Gedanken; nur weil er ſo thut, vermag er ſein Bildwerk ſeeliſch zu durchhauchen, es zum Träger einer Idee zu erheben. Aber ſein, des bildenden Künſtlers, Verhältnis zu dem Denken iſt doch ein weſentlich anderes, als das des Dichters. Denn er ſtrebt nach Verkörperung, nach ſinnfälliger Darſtellung *eines* (mehr oder weniger einfachen) Gedankens, verſagen muß er es ſich, in *einem* Werke eine Gedanken*reihe* zum Ausdruck zu bringen, das kann er höchſtens, und auch da nur unvollkommen, in einer Folge äußerlich irgendwie verbundener Werke (z. B. Reliefs) thun; jedenfalls vermag er nicht eine Entwickelung, ſondern nur das Ergebnis einer ſolchen, eine Situation, darzuſtellen. Der Dichter dagegen reiht zu einem oft langen Zuge Gedanken an Gedanken, und ebenſowohl die Entwickelungen

wie die Ergebniſſe des Geſchehens unterliegen ſeiner Behandlung. Und auch hinſichtlich der Verſinnlichung des Gedachten verfährt der Dichter anders, als der Bildner. Für den letzteren iſt die Geſtaltung des materiellen Stoffes — des Marmors, der Farbe — ebenſo wichtig, wie die darin zum Ausdruck zu bringende Idee. Wenn aus dem Zwange zu ſorgſamſter Berückſichtigung der Form dem bildenden Künſtler eine Erſchwerung ſeines Schaffens erwächſt, ſo wird dies zu einem Teile dadurch wieder ausgeglichen, daß der Künſtler über ſeine (materiellen) Stoffe und über ſeine Werkzeuge ausgedehnteſte Machtvollkommenheit beſitzt. Der ſpröde Marmor fügt ſich willig dem Meißelſchlage der kunſtgeübten Hand und iſt bereit, jegliche Rundung, jegliche Höhlung anzunehmen. Die Miſchungsfähigkeit der Farben iſt faſt unbegrenzt, und der Pinſel folgt gehorſam jedem Drucke der ihn führenden Finger. Die Werkzeuge aber, deren er bedarf, mag der Künſtler nach Wunſch ſich formen und vervollkommnen laſſen, ohne dabei auf ein anderes Hinderuis zu ſtoßen, als auf die Grenze phyſiſcher Möglichkeit. Der Dichter iſt weniger günſtig geſtellt. Zwar ſein Arbeitsſtoff, die Gedanken, er iſt geſchmeidig genug, aber ſein Werkzeug, die Sprache, erweiſt ſich ihm oft als unzulänglich oder verſagt ihm zuweilen ganz den Dienſt. Man kann die Sprache das Kleid des Gedankens nennen, aber es iſt ein Kleid, das den Gedankenleib nur unvollkommen deckt. Bei der Umſetzung des Denkens in Laute und Worte bleibt immer ein Teil des Denkens unausgedrückt, weil die ſprachlichen Mittel nicht ausreichen zum vollen Ausdruck; der Mangel offenbart ſich namentlich dann, wenn das Denken eine Empfindung zum Inhalte hat oder eine abſtrakte Anſchauung. Und ferner: jede Sprache iſt Gemeingut eines Volkes und unterliegt als ſolches nicht der Willkür eines Einzelnen. Der Dichter mag noch ſo ſehr die Unzulänglichkeit ſeiner Mutterſprache empfinden, er mag noch ſo ſehr das Bedürfnis fühlen, ſie zu vervollkommnen und zu bereichern, er mag ſogar die Wege, auf denen dies zu erreichen ſei, vor ſich liegen zu ſehen glauben —, er bleibt dennoch dem gegebenen Thatbeſtande gegenüber ſo ziemlich machtlos. In kleinen Dingen kann er ja recht wohl manches nach ſeinem Belieben geſtalten, aber die Grenzen ſind ihm eng gezogen, und überſchreitet er ſie, ſo ſteht er allein, die Volksgenoſſen folgen ihm nicht, ſondern verzichten auf das Verſtändnis ſeiner Rede. So liegt der Dichter in beſtändigem Kampfe mit ſeinem Werkzeuge und ſieht ſich dadurch behemmt in ſeinem Schaffen. Die Verſinnlichung ſeines Denkens, alſo die Form, in welcher ſein Werk der Wahrnehmung ſich darſtellt, iſt von vornherein zur Unvollkommenheit verurteilt. Tröſtlich iſt dabei, daß, bis zu einem gewiſſen Grade, der Wahrnehmende die Unvollkommenheit des Werkes durch eigenes Denken zu ergänzen vermag.

Das Dichtungswerk unterſcheidet ſich alſo von dem Bildwerke erſtlich durch die Fähigkeit zur Verarbeitung eines ausgedehnten Gedankenſtoffes, ſodann durch die Eigenart der zwiſchen dieſem Stoffe und ſeiner Verſinnlichung beſtehenden Beziehung, vermöge deren ſeine unmittelbare Erfaſſung auf eine beſtimmte Sprachgenoſſenſchaft (bezw. ein Volk) beſchränkt iſt; endlich und zumeiſt durch die dem Werkzeuge der Verſinnlichung, der Sprache, zukommende Bedeutung, indem dasſelbe nicht bloß — wie des Bildhauers Meißel oder des Malers Pinſel — Werkzeug, und zwar ein recht unzulängliches Werkzeug, iſt, ſondern zugleich auch das Gewand darſtellt, welches das Denken anlegen muß, um zur Wahrnehmung gelangen zu können.

Dieſe Unterſchiede (zu denen noch die zeitliche Ausdehnung des Dichtungswerkes gegenüber der räumlichen des Bildwerkes hinzukommt) ſind gewiß ſehr der Erwägung wert, es kann indeſſen aus ihnen nicht der leiſeſte Grund abgeleitet werden, um für die Beurteilung eines Dichtungswerkes andere Normen zu fordern, als die für das Urteil über ein Kunſtwerk überhaupt gültigen. Das Dichtungswerk iſt unter denſelben Bedingungen ſchön oder unſchön, wie das Bildwerk; nur tritt bei der Beurteilung des Dichtungswerkes ein Objekt hinzu, das bei dem Bildwerke fehlt: die Sprache. Das Dichtungswerk iſt alſo noch vielgeſtaltiger (komplexer), als das Bildwerk.

Ein Dichtungswerk iſt „ſchön", wenn es mühelos wahrnehmbar, d. h. unmittelbar verſtändlich iſt und ſowohl durch ſeine innere wie auch durch ſeine äußere Form die Erregung einer Luſtempfindung in dem Wahrnehmenden (d. h. in dem Hörer oder Leſer) bewirkt.

Daß müheloſe Verſtändlichkeit bei einem Gedankenwerke gleichbedeutend iſt mit müheloſer Wahrnehmbarkeit, das bedarf wohl keines Beweiſes. Auch davon darf hier abgeſehen werden, zu erörtern, worauf die müheloſe oder unmittelbare Verſtändlichkeit beruhe. Übrigens wird dieſe Frage weiter unten in Bezug auf das Drama eine Antwort finden. Aber eine Bemerkung iſt hier doch anzuſchließen. Wenn nur das unmittelbar verſtändliche Dichtungswerk „ſchön" ſein kann, ſo ſcheinen durch dieſe Bedingung alle allegoriſchen Dichtungen von dem Anſpruche auf dieſes Prädikat ausgeſchloſſen zu werden. Dem iſt aber nicht ſo. Verſtändlichkeit iſt ein relativer, je nach den einzelnen Perſönlichkeiten, auf deren Verſtändnis Bezug genommen wird, ſchwankender Begriff: für die einen iſt unmittelbar verſtändlich, was für andere nur ſchwer oder auch gar nicht erfaßbar iſt. Ein jeder Dichter dichtet für einen beſtimmten Kreis, ſei es für den weiten Geſamtkreis einer Volks- oder gar einer Kulturgenoſſenſchaft oder aber für den engeren Kreis ſei es der Höhergebildeten oder auch umgekehrt für den der Nichthöhergebildeten. Die durchſchnittliche Verſtändnisfähigkeit des betreffenden Kreiſes muß nun als Maßſtab für die Grade der Verſtändlichkeit eines

Gedichtes genommen werden. Wo es ſich um das Werk eines Dichters der Gegenwart und des eigenen Volkes handelt, trägt ein jeder dieſen Maßſtab in ſich und wendet ihn auch ſtets an, ſei es auch in halb unbewußter Weiſe. Anders freilich verhält es ſich mit Dichtungen, welche dem Auslande oder der Vergangenheit oder ſowohl dem erſteren wie auch der letzteren angehören. Da iſt der Maßſtab erſt zu finden, ſei es, und das iſt das ſicherſte Verfahren, durch wiſſenſchaftliche Forſchung, ſei es durch eine Art intuitiven Sichverſetzens auf den betreffenden fremden Kulturboden. Geſchieht weder das eine noch das andere, ſo ergeben ſich unvermeidlich ganz grundverkehrte Urteile, wie man deren täglich hören muß.

Unmittelbar verſtändlich iſt ein Gedicht alſo dann, wenn es von denjenigen, an welche es ſich wendet, mühelos verſtanden wird. Daher kann auch eine allegoriſche Dichtung ſehr wohl allgemein verſtändlich ſein, wenn denen, für welche es beſtimmt iſt, die betreffenden allegoriſchen Anſchauungen voll geläufig ſind. Was von den allegoriſchen Gedichten hier geſagt wird, das gilt übrigens auch von manchen anderen Dichtungsarten, z. B. von Lehrgedichten über Einzelgebiete des Wiſſens und des Könnens (man denke etwa an Virgils Georgica!). Dasſelbe gilt auch von Bildwerken. Ein Gemälde z. B., das eine Scene aus der Mythologie oder aus der bibliſchen Geſchichte darſtellt, iſt eben nur den Kennern der Mythologie, bezw. der Bibel unmittelbar verſtändlich, und ob es dieſe Eigenſchaft beſitzt oder nicht, darüber können eben nur ſolche Kenner entſcheiden. Es läuft das wahrlich nicht darauf hinaus, daß das Urteil über die Verſtändlichkeit eines Kunſtwerkes nur von Fachgelehrten abgegeben werden dürfe: nicht um Gelehrſamkeit handelt es ſich hier, ſondern einfach um Kenntniſſe, die ſehr elementarer Art ſein können. Auch von der Abhängigkeitsmachung des Urteils von der Subjektivität kann hier keine Rede ſein. Im Gegenteil: der Einfluß der Subjektivität wird auf das mindeſte Maß beſchränkt, wenn zum Urteile nur diejenigen berufen werden, welche bezüglich des zu beurteilenden Gegenſtandes Verſtändnisfähigkeit beſitzen.

Es können alſo unter der angegebenen Vorausſetzung auch allegoriſche Dichtungen ſehr wohl unmittelbar verſtändlich ſein. Aber eben nur unter dieſer Vorausſetzung. Durchaus abzuweiſen iſt die in der Poetik des Mittelalters und der Renaiſſance oft (z. B. von Petrarca) aufgeſtellte Theorie, daß eine Dichtung, um ſchön zu ſein, einen allegoriſchen Sinn in ſich ſchließen müſſe, und daß ſie um ſo ſchöner ſei, je größere Schwierigkeit die Enträtſelung dieſes Sinnes darbiete. Das heißt wahrlich die Poeſie in ihrem Weſen aufs ärgſte verkennen, nebenbei auch ſie herabwürdigen zu einer Spielerei gelehrten Witzes. —

Digitized by Google

Die innere Form einer Dichtung beruht auf der Beſchaffenheit ihres Gedankeninhaltes. Derſelbe kann, wie ſelbſtverſtändlich, unendlich verſchiedenartig ſein und unendlichen Wechſel der Form zeigen. Luſtempfindung vermag er aber ſtets nur dann zu erregen, wenn er entweder über die alltägliche Lebenserfahrung deſſen, der von der Dichtung Kenntnis nimmt, ſich erhebt oder aber doch dieſe Erfahrung in eigenartiger Beleuchtung erſcheinen läßt. Denn das Alltägliche vermag, eben weil es alltäglich iſt, einen Luſtempfindung erregenden Reiz nicht auszuüben. Das gilt in pſychiſcher Beziehung gerade ſo gut, wie in phyſiſcher. Reize, die ſtark genug ſind, um Luſt- oder Unluſtempfindungen zu erwecken, müſſen eine Unterbrechung des Gewöhnlichen bedeuten, müſſen irgendwie neuartig ſein. Daher wird das Alltägliche nur dann den Inhalt einer Dichtung abgeben können, wenn es in einer ſolchen Weiſe idealiſiert wird, daß es in dieſer Idealiſierung als etwas Neues erſcheint, oder auch wenn es mit ſo gemütvollem Humor aufgefaßt wird, wie das im wirklichen Leben nicht zu geſchehen pflegt, denn erſt dann tritt zu dem Altbekannten und Reizloſen etwas Neues, etwas des Reizes Fähiges. Man wolle dieſe Bemerkung nicht falſch verſtehen. Ganz gewiß giebt es rein realiſtiſche Darſtellungen irgend eines Gebietes des alltäglichen Lebens, welche hoch intereſſant ſind und folglich Luſtempfindung in bedeutendem Maße erwecken. Aber entweder ſind es die Nichtkenner oder die Kenner des betreffenden Gebietes, welche derartige Darſtellungen intereſſant finden. Für die Nichtkenner hat die Sache den Reiz der Neuheit, für die Kenner aber iſt das erregte Intereſſe nicht ſowohl in der Sache ſelbſt begründet, als in der Kritik, welche ſie an der Sache üben. Und was das Weſentliche iſt —: derartige realiſtiſche Darſtellungen ſind Hervorbringungen des realiſtiſchen, nicht des idealiſtiſchen Denkens, fallen alſo gar nicht unter den Begriff „Dichtung“.

Die innere Form, der Gedankeninhalt einer Dichtung muß alſo irgendwie neu, irgendwie originell ſein. —

Unter der äußeren Form eines Dichtungswerkes verſtehen wir die Form, in welcher die innere Form, der Gedankeninhalt, zur Verſinnlichung gelangt, alſo die Ausdehnung und die Anordnung des Gedankeninhaltes, mithin das, was man die „Kompoſition“ zu nennen pflegt. Bezüglich dieſer gelten die oben aufgeſtellten allgemeinen Normen.

Ein Dichtungswerk muß in ſeiner Ausdehnung ſo begrenzt ſein, daß der von ihm umſpannte Gedankeninhalt mühelos von dem Wahrnehmenden (dem Hörer oder Leſer) als ein Ganzes, als eine Einheit erfaßt und überſehen werden kann. Nur dann wird dem Wahrnehmenden auch die Beziehung und Verbindung der einzelnen Teile des Werkes zu und mit einander ſo erkennbar, daß die darauf gerichtete Wahrnehmung Luſt zu erregen

vermag. Das bezüglich eines Dichtungswerkes innezuhaltende höchste oder mindeste Maß ist nun freilich ein sehr relatives. Bedingt wird es zunächst durch den Gedankeninhalt, der je nach seiner Beschaffenheit eine größere oder geringere Ausdehnung der äußeren Form fordert. Es bedarf das hier keiner theoretischen Auseinandersetzung, sondern nur einer praktischen Andeutung. Ein lyrisches Gedicht von etwa 50 vierzeiligen Strophen wäre ein Unding, ebenso aber auch ein Epos von nur zehn Hexametern oder ein Drama von nur zehn Trimetern. Sodann ist das zulässige Maß der Ausdehnung eines Dichtungswerkes abhängig von der geistigen Fassungskraft, welche weder das sehr Kleine — dies kommt hier übrigens nicht in Betracht — noch auch das sehr Große zu bewältigen vermag, und deren Leistungsfähigkeit übrigens von Individuum zu Individuum schwankt, indessen doch bei Individuen desselben Volkes und derselben Bildungsstufe eine durchschnittlich gleichartige ist oder doch zu sein scheint.

Es gilt von Dichtungswerken eben das, was von allen Kunstwerken gilt: weder eine übergroße noch eine überkleine Ausdehnung gestattet eine müheloſe Wahrnehmung, folglich schließt sowohl die eine wie die andere den Anspruch auf Schönheit aus.

In Hinsicht auf das Verhältnis der einzelnen Teile eines Dichtungswerkes zu einander ist als allgemeinste und zugleich als wichtigste Norm aufzustellen, daß ihre Verbindung eine innerlich feste, gleichsam organische, sei. Denn nur so wird der Wahrnehmende (Hörer, Leser) der Notwendigkeit des Vorhandenseins eines jeden einzelnen Teiles für den Bestand des Ganzen sich bewußt, oder vielmehr er bleibt frei von der störenden, Unlust erregenden Empfindung, daß irgend ein Teil mit den übrigen nur locker zusammenhänge oder vollends ganz überflüssig sei.

Über die Beziehung der Teile zum Ganzen ist noch ein Punkt nachdrucksvoll hervorzuheben. Es wurde oben gesagt, daß die innere Form, der Gedankeninhalt, einer Dichtung irgendwie neu, irgendwie originell sein müsse. Wird diese Forderung für das Ganze gestellt, so ist sie doch noch besonders für jeden einzelnen Teil zu erheben. Das kann selbstverständlich erscheinen, und ist es auch in der That, nichtsdestoweniger aber muß es bemerkt werden, weil etwas anderes darin eingeschlossen ist. Die Ausdehnung des Dichtungswerkes ist eine zeitliche, seine Wahrnehmung (Perception) erheischt also eine kürzere oder längere Zeit andauernde Anspannung der geistigen Fassungskraft. Damit nun diese Anspannung nicht als Anstrengung empfunden werde, muß sie mit einer Lustempfindung sich paaren, welche stärker ist als die Unlustempfindung der Anstrengung. Die Erregung und die Stärke der Lustempfindung aber sind wesentlich mitbedingt durch die Stärke des Reizes, den die Eigenartigkeit, die Originalität, des

Gedankeninhaltes der Dichtung ausübt. So lange dieſer Reiz die Unluſtempfindung der Anſtrengung überwiegt, bleibt die Luſtempfindung beſtehen. Aber je länger eine Anſtrengung währt, deſto mehr nimmt das mit ihr verbundene Unluſtgefühl an Merklichkeit zu. Soll es nun nicht die Luſtempfindung ſehr bald überwiegen, ſo muß der die letztere hervorbringende Reiz (hier der Reiz der Originalität) mehr und mehr verſtärkt werden. Mit der Aufeinanderfolge der einzelnen Teile einer Dichtung muß alſo eine angemeſſene Steigerung des die Luſtempfindung bewirkenden Reizes ſich verbinden. Die Dichtung muß, ſo zu ſagen, keilförmig auslaufen. Nur dann wird die Spannung der Hörer oder Leſer bis zum Schluſſe feſtgehalten und als Luſt empfunden werden können. Iſt der Verlauf einer Dichtung ein längerer, ſo müſſen die einzelnen Teile überdies ſo geordnet ſein, daß nicht nur der Reiz ſich fortſchreitend ſteigert, ſondern daß auch in der Steigerung ein gewiſſer Wechſel ſtattfindet, daß auf die Erreichung eines verhältnismäßigen Höhepunktes ein Abſteigen folgt, dieſem dann wieder ein Emporſteigen. Eine in ihren Teilen gut geordnete Dichtung iſt einem zum Luſtwandeln beſtimmten Pfade vergleichbar, welcher, durch hügeliges, ſich allmählich mehr und mehr hebendes Gelände führend, meiſt anſteigt, zuweilen aber auch ſich ſenkt, zuweilen endlich ebene Geſtaltung zeigt.

Dieſe Bemerkungen über die innere und die äußere Form der Dichtungswerke mögen hier genügen. Es erübrigt nun noch, einige Worte über die Verſinnlichung der Dichtungswerke durch die Sprache zu ſagen. Aus dieſer Verſinnlichung ergiebt ſich die ſprachliche Form, die man auch die äußerliche nennen könnte. Und es iſt hier wieder zwiſchen ſprachlicher Form im engeren oder eigentlichen Sinne des Wortes und rhythmiſcher Form zu unterſcheiden. Die letztere iſt, wie ſchon bemerkt wurde und noch einmal bemerkt werden wird, kein unbedingtes Erfordernis der Dichtung.

Die eigentlich ſprachliche Form iſt das Kleid der äußeren Form, d. h. des geſtalteten Gedankenſtoffes, gleichſam des Gedankenleibes; ſie gelangt zu ſinnlichem Ausdruck oder, wie man treffender ſagen kann, zum Abdruck in der Rede: die letztere ſchlägt — um wieder bildlich zu ſprechen — ihre Falten je nach der Form des in ihr verſinnlichten Gedankenleibes. Aus der richtigen Anordnung der Teile des letzteren ergiebt ſich alſo auch die richtige Anordnung der Teile (Sätze, Satzgefüge) der Rede. Immerhin aber bleibt dem Dichter doch noch ſprachliche Arbeit im Beſonderen übrig. Mit dem Reize des Gedankenwerkes in der Dichtung muß ſich der Reiz des Sprachwerkes verbinden. Die dichteriſche Rede muß ſich ebenſo über die Alltagsrede erheben, wie das dichteriſche Denken über die Alltagserfahrung. Das kann geſchehen durch die Anwendung rhythmiſcher Gliederung. Indeſſen der Gebrauch dieſes Mittels iſt an die Bedingung des Vorhandenſeins

einer ſtarken ſeeliſchen Erregung, eines ſtarken Affektes bei dem Dichtenden gebunden (vgl. oben S. 12), und um deswillen wird der Verwendungskreis der rhythmiſchen Rede ein immer engerer, je mehr auf höheren Kulturſtufen die naive Unmittelbarkeit des Empfindens niedergehalten wird durch die Neigung zu verſtandesmäßiger Reflexion und durch die Gewöhnung der Individuen zu größerer Selbſtbeherrſchung.[1] Bei hochentwickelten Kulturvölkern wird rhythmiſche Rede mehr und mehr eine Sondereigenſchaft der Lyrik; in den andern Dichtungsgattungen erſcheint ſie meiſt nur in Ausnahmefällen, und ſelbſt dann oft nur in einer Form, welche der Proſarede ſich nähert und keinen voll rhythmiſchen Charakter beſitzt (ſo z. B. in dem tonjambiſchen Verſe des engliſchen und deutſchen Dramas).

Wenn nun die Anwendung des Rhythmus in Wegfall kommt, ſo kann der Dichtende die Hebung ſeiner Rede über das reizloſe Niveau der Alltagsſprache nur dadurch ermöglichen, daß er Worte, Wortformen und Wortfügungen braucht, welche der Alltagsſprache minder geläufig ſind. Dadurch kann allerdings der Rede der Reiz des Ungewöhnlichen, des Originalen gegeben werden. Aber die Grenzen der hier vorliegenden Möglichkeit ſind eng gezogen, und jede kühne Überſchreitung rächt ſich durch Erſchwerung der Verſtändlichkeit.[2] Doch hierüber wurde ſchon oben (S. 27) das Nötige geſagt.

Der Gedankenſtoff der Dichtungen wird aus den Zuſtänden und Geſchehniſſen der Erſcheinungswelt gewonnen. Der Aufſchwung über die Erſcheinungswelt hinaus in das Bereich des metaphyſiſchen Seins iſt dem dichtenden Denken nur unter der Bedingung verſtattet, daß er das Metaphyſiſche in der Form des Phyſiſchen darſtelle. Denn bei anderem Verfahren wird die Dichtung der unmittelbaren Verſtändlichkeit von vornherein beraubt. Der Dichter darf alſo metaphyſiſche Weſen, Mächte und Räume in die Dichtung einführen, aber nur in einer Einkleidung, welche das Überſinnliche als ſinnlich erſcheinen läßt. Und ſelbſt dann bleibt ein ſolches Unternehmen ein Wagnis, deſſen Gelingen nur dem Genius vergönnt iſt.

Die Zuſtände und Geſchehniſſe der Erſcheinungswelt finden ſtatt und vollziehen ſich entweder in dem Ich des denkenden (dichtenden) Subjektes

[1] Hinſichtlich des Verdrängtwerdens der rhythmiſchen Rede durch die Proſa iſt auch ein äußerer Umſtand wichtig: die mit der ſteigenden Kultur immer zunehmende Verbreitung der Fertigkeit des Leſens. Anwendung rhythmiſcher Rede kann doch nur ſo lange Sinn haben, als das Dichtungswerk für den mündlichen Vortrag beſtimmt iſt. Für einen Leſer iſt es nahezu (nicht freilich ganz) gleichgültig, ob er Rhythmen oder Proſa vor ſich hat.

[2] Nicht in das Bereich der ſprachlichen Form gehört der Gebrauch des Bildes, denn die Wirkung desſelben beruht nicht im Worte, ſondern in Gedanken. Jedes Bild iſt ein Gedicht im Gedicht, eine Unterbrechung der Geſamtdichtung durch Einlage einer Kleindichtung.

ſelbſt oder außerhalb dieſes Ichs. Die Teilung kann als eine ſehr ungleiche erſcheinen, iſt es aber in Wirklichkeit nicht, weil für jedes denkende Subjekt das eigene Ich den unmittelbarſten und ergiebigſten Gegenſtand der Beobachtung und Betrachtung darſtellt.

So muß man eine Dichtung über das Ich und eine Dichtung über das Außer-Ich unterſcheiden. Die erſtere muß notwendig durch und durch ſubjektiv ſein, da an ihr das Ich nicht nur als Subjekt, ſondern auch als Objekt beteiligt iſt. Die letztere iſt ſubjektiv hinſichtlich ihres Subjektes (das Ich), nicht ſubjektiv aber bezüglich ihres Objektes (das Außer-Ich). Man darf ſie alſo unterſcheidend „objektive" Dichtung nennen, muß aber freilich ſich deſſen bewußt bleiben, daß der Name nur halbberechtigt iſt.

Die Ich-Dichtung wurzelt im Affekt, denn nur in ſeeliſcher Erregung wird das Ich zum Gegenſtande dichteriſchen Denkens. Und zwar iſt die ſeeliſche Erregung bei dem dichteriſchen Denken über das eigene Ich beſonders ſtark, da ja dann das Denken nicht nur Thun, ſondern auch Leiden iſt. Die ſtarke ſeeliſche Erregung aber ſtrebt nach Umſetzung in leibliche Bewegung, und daraus ergiebt ſich die begleitende Geſichts- und Gliedergebärde, es ergiebt ſich auch zugleich die Lautgebärde, d. h. die über die Alltagsredeform ſich erhebende rhythmiſche Bewegung der Laute (vgl. oben S. 12).

Auch die Betrachtung des Außer-Ich's verbindet ſich ſtets mit einem Affekte, aber dieſer kann, weil eben nicht das Ich Objekt iſt, ein ſo ſchwacher ſein, daß das Bedürfnis nach Umſetzung in leibliche Bewegung nicht empfunden wird. Daher verbindet die Außer-Ich-Dichtung ſich nicht notwendig mit rhythmiſcher Redeform. In Bezug hierauf läßt Folgendes ſich bemerken.

Seeliſche Erregungen (Affekte) treten bei dem Kinde häufiger und namentlich heftiger auf, als bei dem Erwachſenen. Das Kind freut ſich oder erzürnt ſich, lacht oder weint in Anlaß der ſcheinbar geringfügigſten Geſchehniſſe. Dieſe leichte Erregbarkeit erklärt ſich aus der geringen Erfahrung des Kindes und aus ſeiner Unfähigkeit zur Selbſtzucht. Bei dem Erwachſenen ſind Erfahrung und Fähigkeit zur Selbſtzucht gemehrt, daher die Erregbarkeit gemindert. Aber auch unter den Erwachſenen beſtehen in dieſer Hinſicht große Verſchiedenheiten. Zum Teil ſind dieſelben in phyſiſchen Verhältniſſen begründet. Daraus begreift ſich z. B. die leichte Erregbarkeit der Frauen. Zu einem andern Teile aber liegt Einwirkung der Kulturverhältniſſe vor. In Bezug hierauf läßt der allgemeine Satz ſich aufſtellen: die Erregbarkeit nimmt ab mit ſteigender Kultur. Daraus hauptſächlich iſt die Thatſache zu deuten, daß in den Dichtungen der alten Zeiten ſo ungleich mehr von lautem Jauchzen und Jammern, von wilder Wut und ſtürmiſcher Liebesraſerei, auch von Ohnmacht und von Herzbrechen die Rede iſt, als in den Dichterwerken der Neuzeit. Beſonders gilt das von epiſchen Dichtungen.

Unbedingt freilich ist der aufgestellte Satz nicht zutreffend, denn auch inmitten hoher Kultur können vorübergehende Strömungen der Empfindsamkeit und Thränenseligkeit stattfinden. Im wesentlichen ist es durchaus zweifellos, daß die Dichtung um so affektfreier wird, je mehr die Kultur, namentlich auch die intellektuelle und gesellschaftliche Bildung des betreffenden Volkes ansteigt. Es steht das im Zusammenhange mit dem Aufkommen und der wachsenden Verbreitung der Kunst des Lesens. Buchstaben kühlen gar sehr den Affekt, schon bei dem, der sie schreibt, weit mehr noch bei dem, der sie liest. Darüber wäre vieles zu sagen, doch hier kann die Andeutung genügen. Nach einer bestimmten Richtung hin wird übrigens die Sache weiter unten nochmals zu erwähnen sein.

Ein Punkt ist in der bisherigen Erörterung absichtlich unberührt geblieben. Es könnte dabei auch seine Bewendung haben, da seine Besprechung sehr wohl entbehrlich ist. Aber einige Worte sollen ihm doch gewidmet werden, schon damit nicht der Anschein einer Lücke entstehe.

Es handelt sich um das Verhältnis der Dichtkunst, und überhaupt der Kunst zur Sittlichkeit. Darüber läßt sich in Kürze folgendes bemerken.

Das Verhältnis ist ein sehr einfaches. Innerhalb jeder Kulturgenossenschaft — dies Wort ist übrigens hier so ziemlich, wenn auch nicht völlig, gleichbedeutend mit „Religionsgenossenschaft" — bilden sich bestimmte Anschauungen über das sittlich Gute und das sittlich Böse aus. Die Angehörigen einer und derselben Kulturgenossenschaft haben demnach ein gemeinsames Sittlichkeitsideal, welches mehr oder weniger von dem anderer Kulturgenossenschaften abweicht. Wie weit diese Abweichungen reichen können, und ob trotz ihrer doch von einem allgemein menschlichen Sittlichkeitsideal gesprochen werden darf, das ist hier nicht zu erörtern.

Nach Maßgabe eines bestimmten Sittlichkeitsideales erscheinen gewisse Handlungen als gut, andere als schlecht, die ersteren werden anempfohlen, die letzteren verabscheut. Infolgedessen erregen die als sittlich gut betrachteten Handlungen freudige Teilnahme, also eine Lustempfindung, die gegenteiligen aber Unwillen, also eine Unlustempfindung. Da nun, wie wir sahen, zur Schönheit eines Kunstwerkes es unbedingt erforderlich ist, daß dasselbe auch durch seine innere Form, d. h. durch seinen Gedankeninhalt, Lustempfindung erwecke, so ergiebt sich, daß sein Gedankeninhalt ein sittlicher sein muß. Dagegen darf nicht etwa der Einwand erhoben werden, daß dies zwar in Bezug auf sittliche Menschen richtig sei, nicht aber in Bezug auf unsittliche, daß den letzteren vielmehr ein Kunstwerk unsittlichen Gedankeninhaltes als schön erscheinen müsse. Abgesehen davon, daß es doch ganz gewiß für unsittliche Menschen keine besondere Theorie der Kunst geben kann, so ist zu bemerken, daß Menschen, welche selbst unsittlicher Handlungen fähig und vielleicht

ſchuldig ſind, doch in Bezug auf die Handlungen anderer ſich das ſittliche Gefühl meiſt bewahren. Diebe z. B. halten unter einander gewöhnlich auf Ehrlichkeit.

Aber nach zwei Richtungen hin iſt der Satz, daß der Gedankeninhalt eines Kunſtwerkes, alſo auch eines Dichtungswerkes ſittlich ſein müſſe, um ſchön zu ſein, einzuſchränken. Erſtlich kann das Entſetzen, welches die Darſtellung des Verbrechens erregt, recht wohl mit Luſtempfindung ſich verbinden, wie dies auch in Bezug auf das Grauſen vor drohendem Unheil geſchehen kann. Zweitens aber ſind, wie bekannt, das Sittliche und das Unſittliche in ihrer Erſcheinung keineswegs ſo reinlich geſchieden, daß das eine das andere unbedingt ausſchlöſſe. Beide Gegenſätze können vielmehr in der Wirklichkeit ſich ſehr wohl vereinigen. Es iſt z. B. ſehr denkbar, daß eine Freveltat ausgeführt werde unter Mitwirkung ſittlicher Eigenſchaften, z. B. des Mutes, oder daß die ſie veranlaſſenden Beweggründe ihrem Weſen nach ſittliche ſind. Gelingt es nun dem Künſtler, bezw. dem Dichter, das ſittliche Element in der unſittlichen That nachdrucksvoll hervorzuheben, ſo iſt die Darſtellung der letzteren ganz gewiß nicht zu beanſtanden. Es wird ja dann das Unſittliche verſittlicht, um ſo zu ſagen. Dagegen darf die Kunſt ſich nimmermehr die Darſtellung des Unſittlichen ſchlechtweg geſtatten, etwa unter dem beſchönigenden Vorwande, daß ſie Abſcheu vor demſelben erregen und alſo ſittlich wirken wolle. Das wäre etwa ſo, wie wenn ein Koch jemandem eine vergiftete Speiſe vorſetzte in der Abſicht, daß der Genießende die Wirkung des Giftes erfahren und durch die Erfahrung vor wiederholtem Genuſſe gewarnt werden ſollte. Aus ſolcher Abſicht könnte gar leicht ein Mord ſich ergeben.

Die angedeuteten Einſchränkungen ſind alſo zu machen, aber man erkennt, daß durch ſie die grundſätzliche Forderung des ſittlichen Charakters für Kunſtwerke nicht im mindeſten aufgehoben wird.

Die Sittlichkeit eines Kunſtwerkes muß, weil ihre Erſtrebung eingeſchloſſen iſt in dem Streben nach Schönheit, als etwas Selbſtverſtändliches betrachtet werden, als etwas, was notwendig zu dem Kunſtwerke gehört und nicht erſt gefliſſentlich in dasſelbe hineingetragen werden kann. Das wahre Kunſtwerk iſt ſittlich, weil es eben ein Kunſtwerk iſt, und bedarf alſo gar nicht einer abſichtlich vorgenommenen Vollpfropfung und Vollſtopfung mit ſittlichen Zuthaten. Es wird durch ſolche vielmehr in ſeinem innerſten Weſen zerſtört. Der wahre Künſtler kann gar nichts Unſittliches ſchaffen. Künſtleriſches Schaffen ohne Sittlichkeit erzeugt nur äußere Form, die lediglich als ſolche Luſtempfindung erregt, Luſtempfindung rein ſinnlicher Art. Aber eben weil die wahre Kunſt an und durch ſich ſelbſt ſittlich iſt, darf man ihre Hervorbringungen nicht ſittlich machen wollen. Das wäre ungefähr ebenſo unſinnig, wie wenn man eine rote Roſe rot anſtreichen

und mit Roſenwaſſer parfumieren wollte, damit ſie nur ja recht ſchön ausſehe und duſte. Die ſo mißhandelte Roſe wird niemandem gefallen. Nein, gerade wenn man eine ſittliche Kunſt haben will, verſchone man die Kunſt mit moraliſchem Aufputz. —

Wir wenden uns nun endlich und ſchließlich einigen Bemerkungen über das Drama im beſonderen zu.

Die Zuſtände und Geſchehniſſe der Erſcheinungswelt ſind die Objekte der Dichtkunſt. Geſchehniſſe, welche menſchliche Willensbethätigungen (bezw. Willensbethätigungen menſchlich gedachter Weſen) ſind und folglich ſeeliſchen Beweggründen entſpringen, nennt man „Handlungen“.

Zuſtände können nur geſchildert, Geſchehniſſe, alſo auch Handlungen nur erzählt werden. Mit der Erzählung von Handlungen muß ſich die Darlegung der ſeeliſchen Beweggründe verbinden, aus denen ſie hervorgehen. Nur dadurch wird die Einzelhandlung verſtändlich, und werden die Beziehungen mehrerer Einzelhandlungen zu einander erkennbar. Der Dichter muß alſo die von ihm zu erzählenden Handlungen ſeeliſch begründen (pſychologiſch motivieren).

Dieſe Begründung aber kann auf zweifache Weiſe erfolgen: entweder durch Schilderung der betreffenden Seelenzuſtände, wobei die handelnden Perſonen vom Dichter als Objekte aufgefaßt werden, oder aber durch die Fiktion, daß die handelnden Perſonen ſelbſt ihre Seelenzuſtände redend darlegen; dann werden die handelnden Perſonen vom Dichter als Subjekte aufgefaßt. Die daraus ſich ergebende Rede iſt entweder Einzelrede (Monolog) oder Geſprächsrede (Dialog). Wenn der erſteren größere Ausdehnung gegeben wird, ſo wird damit ein in der Wirklichkeit nie oder doch nur ganz ſelten ſich vollziehender Vorgang angenommen, da im wirklichen Leben Verſinnlichung einer Gedankenreihe durch Rede außerhalb des Geſprächs nicht ſtattzufinden pflegt. Der Dichter wird demnach die Einzelrede nur in beſchränktem Maße anwenden dürfen, um ihre Unwahrſcheinlichkeit nicht zu grell hervortreten zu laſſen. Maßvolle Anwendung der Einzelrede aber darf nicht mißbilligt werden, weil ſie das einzige Mittel iſt, durch welches der Dichter Seelenzuſtände einer allein ſeienden Perſon in Subjektsform darzuſtellen vermag. Aber wenn der Dichter von der Einzelrede Gebrauch macht, ſo muß er ſie als das Ergebnis einer ſtarken ſeeliſchen Erregung des Redenden erſcheinen laſſen, denn nur dadurch wird die Unwahrſcheinlichkeit der Einzelrede gemindert.

Die Objektsform und die Subjektsform der Begründung (Motivierung) von Handlungen können mit einander in der Art verbunden werden, daß ſie teils durch Schilderung der betreffenden Seelenzuſtände, teils durch deren Darlegung mittelſt direkter Rede der handelnden Perſonen erfolgt. Dieſes

gemiſchte Verfahren iſt das in der erzählenden (epiſchen) Dichtung üblichſte. Man findet es ebenſowohl in den älteſten Heldenliedern wie in dem modernſten Romane angewandt. Dabei läßt ſich beobachten, daß innerhalb einer jeden zur Reife und ſelbſt zur Überreife gelangenden Litteratur die Subjektsform in der epiſchen Dichtung einen immer breiteren Raum gewinnt. Die Erklärung für dieſe Erſcheinung iſt nicht eben ſchwer zu geben, aber ſie gehört nicht hierher. Angedeutet werde nur, daß der Vorgang begründet iſt in der ſchärferen Ausbildung und in dem ſtärkeren Hervortreten der Individualitäten auf höheren Kulturſtufen.

Der Dichter kann ſich aber auch begnügen, zwar die Begründung der Handlungen durch Darlegung der ſie veranlaſſenden ſeeliſchen Zuſtände in Subjektsform, alſo durch fingierte direkte Rede der handelnden Perſonen zu geben, die Handlungen ſelbſt aber unerzählt zu laſſen. In dieſem Falle bedarf die Dichtung, um voll zu wirken, der Wiedergabe und der Ergänzung durch die mimiſche Kunſt. Es muß nämlich die Dichtung von ebenſo vielen Perſonen, als in ihr redend auftreten, zum Vortrag gebracht und zugleich der Vortrag verbunden werden mit der Nachahmung derjenigen Handlungen, welche das notwendige Ergebnis der in den Reden dargeſtellten ſeeliſchen Zuſtände ſind. Vorausſetzung iſt dabei, daß die vom Dichter gegebene Darſtellung ſeeliſcher Zuſtände hinreichend genau und ſcharf ſei, um einen Zweifel über die Art der ſich ergebenden Handlungen unmöglich zu machen. Wird dieſer Forderung genügt, oder ſind die betreffenden Handlungen dem Hörer (Leſer) bereits auf andere Weiſe bekannt geworden, ſo iſt die Dichtung allerdings auch durch den Vortrag (alſo auch durch das Leſen) allein hinreichend verſtändlich und bedarf der Ergänzung durch die Mimik nicht, weil eben der Hörer (oder Leſer) aus der Begründung die nicht dargeſtellte Handlung mit Sicherheit zu erſchließen vermag. Aber das erfordert eine geiſtige Mitarbeit, welche die Luſtempfindung leicht beeinträchtigt. Die mimiſche Darſtellung leiſtet übrigens mehr, als bloße Ergänzung: ſie bringt die in der Dichtung auftretenden Perſonen zur unmittelbar ſinnlichen Erſcheinung und ermöglicht dadurch eine Verkörperlichung des Denkens, wie ſie in höherem Grade gar nicht erreicht werden kann. Freilich iſt auch dieſe Verkörperlichung keine vollkommene, denn zu einer ſolchen wäre erforderlich, daß nicht nur die handelnden Perſonen in allen Äußerlichkeiten (Kleidung ꝛc.), ſondern daß auch die Örtlichkeiten, in denen die Handlungen als ſich vollziehend gedacht werden ſollen, in allen ihren Einzelheiten verſinnlicht würden —, das aber kann immer nur andeutungs- oder doch höchſtens annäherungsweiſe geſchehen. Der Zuſchauer wird alſo ſtets der mimiſchen Darſtellung durch ſeine Einbildungskraft nachhelfen müſſen und folglich der Notwendigkeit geiſtiger Mitarbeit nicht ganz überhoben ſein, aber es handelt ſich da um

eine Arbeit, deren Vollziehung ſehr wohl vereinbar iſt mit Luſtempfindung.

Es bedarf nicht erſt der Bemerkung, daß die im Vorſtehenden gekennzeichnete Dichtungsgattung das „Drama“ iſt.

Das „Drama“ iſt alſo eine Dichtung, welche ſeeliſche Zuſtände, aus denen Handlungen ſich ergeben müſſen, nicht aber dieſe Handlungen ſelbſt, in Subjektsrede zur Darſtellung bringt und der Ergänzung durch die (Handlungen wiedergebende) mimiſche Kunſt bedarf.

Oder kürzer: das Drama iſt eine Dichtung in Subjektsrede zur Darſtellung der Seelenzuſtände, aus denen Handlungen entſpringen.

Das Weſentliche iſt jedenfalls, daß in dem Drama nur die ſeeliſche Begründung — nicht zugleich auch die Erzählung — von Handlungen gegeben wird, ſo daß alſo eine Ergänzung der Dichtung durch mimiſche Darſtellung der Handlungen erforderlich iſt.

Dieſem Satze widerſtreitet keineswegs der Umſtand, daß in Dramen oft genug Erzählungen von Handlungen gegeben werden; man denke z. B. an die ſtereotypen Botenberichte in der griechiſchen Tragödie. Es ſind hier aber zunächſt zu unterſcheiden Erzählungen ſolcher Handlungen, bezw. ſolcher Vorgänge, welche zwar zu der Fabel des Dramas in Beziehung ſtehen, aber doch nicht einen Beſtandteil derſelben bilden, und Erzählungen von Handlungen, welche aus den im Drama dargeſtellten Seelenzuſtänden ſich mit logiſcher Notwendigkeit ergeben. Erzählungen der erſteren Art ſind z. B. die Berichte über prophetiſche oder ſonſtwie bedeutungsvolle Träume (ſo z. B. in Sophokles' Elektra oder in Schillers Wallenſtein), Berichte über Reiſen, welche eine der handelnden Perſonen unternommen hat, endlich alle Berichte über Dinge, welche der für die Fabel des Dramas angenommenen Zeit entweder als vorausliegend oder als nachfolgend gedacht werden ſollen (ſo z. B. einerſeits in der „Braut von Meſſina“ Iſabellens Erzählung von den dem Bruderkampfe ihrer Söhne vorangegangenen Begebenheiten; anderſeits z. B. in Shakeſpeares „Macbeth“ die Vorausſagungen der Hexen über Banquos Nachkommen). Derartige Erzählungen ſind durchaus ſtatthaft, falls ſie nur mit der dramatiſchen Fabel organiſch verbunden und nicht bloß ihr nur äußerlich angehängt werden, wie das zuweilen mit dem Prologe im griechiſchen Drama der Fall iſt, freilich in nicht ganz ungerechtfertigter Weiſe. Anders verhält es ſich mit Erzählungen von Handlungen, welche unmittelbar zur Fabel des Dramas gehören. Man denke z. B. an den Bericht über Ödipus' Blendung und Jokaſtes Selbſtmord in Sophokles' „Ödipus Tyrannos“ oder an den Bericht von Eteokles' und Polyneikes' Zweikampf in Euripides' „Phoniſſen“. Solche Erzählungen ſind ſtets für einen Fehler in der Kompoſition des Dramas zu erachten. Aber der Fehler kann ſo entſchuldbar,

ja geradezu ſo unvermeidlich ſein, daß er kaum getadelt werden darf. So, wenn Handlungen erzählt werden, welche auf der Bühne entweder gar nicht darſtellbar ſind, wenigſtens nicht für die Technik des betreffenden Zeitalters (z. B. Hippolyts tödliche Verwundung durch das Seeungeheuer bei Euripides) oder deren Darſtellung einfach Abſcheu erregen würde (z. B. Klytämeſtras Ermordung durch ihren Sohn), oder endlich deren Darſtellung aus religiöſem Grunde als unzuläſſig erſcheint. In ſolchem Falle befindet ſich der Dichter in der Zwangslage, zwiſchen zwei Übeln wählen zu müſſen, und er wählt das kleinere, wenn er ſich für den Bericht entſcheidet. Daraus ergiebt ſich übrigens mitunter der Vorteil, daß eine Handlung weit anſchaulicher und ergreifender erzählt werden kann, als mimiſch ſie darzuſtellen es möglich iſt. Die Selbſtblendung des Ödipus z. B. läßt ſich in ihrer Scheußlichkeit weit beſſer durch Erzählung veranſchaulichen, als ſelbſt der geſchickteſte Schauſpieler durch ſeine mimiſche Kunſt es zu thun vermöchte. Es muß eben jeder einzelne Fall für ſich beurteilt werden. Aber was man auch unter gewiſſen Umſtänden mit Fug und Recht ſagen mag zur Entſchuldigung des Fehlers, ein Fehler bleibt die Erzählung einer zur dramatiſchen Fabel gehörigen Handlung doch immer. Indeſſen möge man über die Zuläſſigkeit der Erzählung im Drama denken, wie man will, der Schwerpunkt und der eigentliche Kern des Dramas liegt zweifellos in der ſeeliſchen Begründung der Handlungen, gleichviel ob dieſe erzählt oder nicht erzählt werden.

Schon wiederholt wurde der Ausdruck „die Fabel des Dramas“ gebraucht. Man verſteht darunter bekanntlich die (ein zuſammenhängendes Ganze bildende) Geſamtheit derjenigen Handlungen, der „Handlung“ ſchlechtweg, deren ſeeliſche Begründung (pſychologiſche Motivierung) in einem Drama gegeben werden ſoll. Die Fabel ſamt ihrer Begründung bildet alſo den ſachlichen Inhalt des Dramas, iſt deſſen innere Form. Als Beſtandteile der Fabel wieder ergeben ſich erſtlich die Charaktere der einzelnen handelnden Perſonen, ſodann aber auch die einzelnen Handlungen, denn obſchon dieſe letzteren, wie wir ſahen, nicht oder doch nur ausnahmsweiſe in das Bereich der dichteriſchen Erzählung, ſondern meiſt in das der mimiſchen Darſtellung fallen, ſo ſind ſie doch als die notwendigen Ergebniſſe der vom Dichter geſchilderten Seelenzuſtände ſo unbedingt mit der Schilderung der letzteren verbunden, daß ſie in den Inhalt des Dramas einbezogen werden müſſen.

Für die Fabel des Dramas gelten nun durchaus dieſelben Normen, welche oben bezüglich des Gedankeninhaltes eines Dichtungswerkes (und überhaupt eines Kunſtwerkes) aufgeſtellt wurden.

Die Fabel eines Dramas muß, wenn das Drama ein Kunſtwerk und als ſolches ſchön ſein ſoll, zunächſt und vor allem mühelos verſtanden werden können.

Digitized by Google

Die Verſtändlichkeit der Fabel wird bedingt durch ihre Ausdehnung und durch ihre Beſchaffenheit.

Jede Fabel umfaßt eine Mehrheit von Handlungen, unbeſchadet deſſen, daß eine dieſer Handlungen die „Handlung“ ſchlechtweg, die Haupthandlung ſein muß. Die Mehrheit der Handlungen iſt ſchon bedingt durch die Mehrheit (mindeſtens Zweiheit) der handelnden Perſonen und dieſe wieder durch die Notwendigkeit, daß eine dramatiſch verwendbare Handlung wenigſtens mittelbar auf ein perſönliches Objekt gerichtet ſein muß. Dazu tritt der ſchon oben (S. 37) hervorgehobene Zwang zur Anwendung oder doch zur vorzugsweiſen Anwendung der Geſprächsrede.

Der zu einer Fabel vereinigte Komplex von Handlungen kann mehr oder weniger umfangreich ſein. Je größer der Umfang iſt, deſto ſchwerer iſt das Verſtändnis, da dasſelbe ja nur erzielt wird, wenn der Hörer (Zuſchauer, Leſer) bei jedem Punkte der Geſamthandlung ſich aller ihrer vorausliegenden Punkte bewußt iſt. Die Fabel darf alſo einen gewiſſen mäßigen Umfang nicht überſchreiten. Derſelbe läßt ſich nun freilich nicht ziffermäßig beſtimmen, denn er hängt ab einerſeits von der Beſchaffenheit der Fabel, anderſeits von der geiſtigen Faſſungskraft der Hörer (Zuſchauer), beziehentlich von der Fähigkeit derſelben, längere oder kürzere Zeit der Aufführung eines Schauſpieles mit gleichbleibender Aufmerkſamkeit beizuwohnen. Hinſichtlich des letzteren Umſtandes iſt ſelbſtverſtändlich von Wichtigkeit, ob die Kompoſition des Schauſpiels und die Einrichtung der Bühne Unterbrechungen der Aufführung, alſo Pauſen, geſtatten oder nicht. Auch die Tagesſtunden, während deren die Aufführungen ſtattzufinden pflegen, bedingen Verſchiedenheiten. Im allgemeinen wird man ſagen dürfen, daß ein Drama keinen längeren Zeitraum als etwa drei Stunden höchſtens zur Aufführung erfordern darf, falls nicht Pauſen beliebt werden.

Dem Drama kommt aber noch eine andere Ausdehnung zu, als der bloße Umfang. Die in der Fabel zur Einheit zuſammengefaßten Einzelhandlungen können angenommen werden erſtlich als entweder in verhältnismäßig kurzer Zeit (z. B. im Laufe eines Tages) oder während eines längeren Zeitraumes (z. B. mehrerer Jahre oder gar Jahrzehnte) erfolgend, ferner als entweder an einem und demſelben Orte oder aber an verſchiedenen Orten ſich abſpielend. An ſich iſt in beiden Beziehungen das eine wie das andere Verfahren berechtigt, aber es iſt leicht erkennbar, daß, je länger die von der Geſamthandlung umſpannte Zeit iſt und je häufiger die Schauplätze wechſeln, um ſo mehr die Überſichtlichkeit und folglich die müheloſe Verſtändlichkeit der Dichtung gefährdet wird. Namentlich iſt oft wiederholter Ortswechſel der Handlung bedenklich, und zwar ſchon aus äußerem Grunde. Denn entweder wird er bei der Aufführung ſei es gar nicht, ſei es nur in

einfachſter Weiſe angedeutet, oder er wird durch eine Umwandlung der Bühnenausſtattung nachdrücklich gekennzeichnet. Im erſteren Falle werden an die Einbildungskraft der Zuſchauer leicht zu ſtarke Anforderungen geſtellt; im erſteren kann die öftere Änderung des Ausſehens der Bühne den Zuſchauern die Verfolgung des Zuſammenhanges der Handlung erſchweren, überdies ihre Aufmerkſamkeit von der Dichtung auf die Bühneneinrichtung ablenken, endlich aber iſt nicht zu vermeiden, daß das Geſchäft des äußerlichen Sceneuwechſels eine Unterbrechung der Aufführung veranlaßt, noch dazu vielleicht an ungeeigneter Stelle. So wird der dramatiſche Dichter auch in Bezug auf Ort und Zeit Maß halten müſſen, wenn ſein Werk mühelos verſtändlich ſein ſoll.

Was die Beſchaffenheit der Fabel anlangt, ſo iſt gewiß die Fabel am müheloſeſten verſtändlich, welche Geſchehniſſe des Alltagslebens behandelt. Aber ſolche Geſchehniſſe ſind, wie früher bereits bemerkt ward, zu dichteriſcher Verwendung nicht wohl geeignet, weil ihnen eben wegen ihrer Alltäglichkeit die Fähigkeit zur Erregung einer Luſtempfindung abgeht. Auch der dramatiſche Dichter kann ſie nicht brauchen oder muß doch, wenn er ſie bearbeiten will, ſie ſo umgeſtalten, daß ſie eben dadurch dem Bannkreiſe der Gewöhnlichkeit entrückt werden. Philiſtröſe Lebensläufe, wie ſie in der Alltäglichkeit zu vielen Tauſenden durchmeſſen werden, werden auf der Bühne zu Schattenbildern von gähnender Langweiligkeit.

Die dramatiſche Fabel darf alſo nicht alltägliche Vorgänge behandeln, ſondern nur ſolche, welche der Alltagserfahrung fern liegen und folglich das Gepräge des Ungewöhnlichen, des Überraſchenden an ſich tragen. Derartige Vorgänge können nichtsdeſtoweniger der Wirklichkeit entnommen ſein, denn auch das wirklichſte Leben ſpinnt oft die bunteſten und wunderlichſten Romangewebe aller Art, vorzugsweiſe freilich um Perſönlichkeiten, welche an den Schwingungen des großen Räderwerkes der Volks- und Staatengeſchichte mithandelnd oder unmittelbar mitleidend beteiligt ſind; indeſſen auch rein private Verhältniſſe verſchlingen ſich oft genug in ſeltſamſter Weiſe. So iſt der Dichter, auch wenn er vom Alltäglichen abſieht, um Stoff nicht verlegen: er hat nur nötig, in die Wirklichkeit hineinzugreifen. Allerdings wird er meiſtens die Wirklichkeit dichteriſch ſei es ergänzen ſei es im einzelnen irgendwie abändern müſſen, um ſie bühnenfähig zu machen. Doch das iſt ſein gutes Recht, denn ſeine Aufgabe beſteht ja nicht in der Erkenntnis und Wiedergabe geſchichtlicher Wahrheit, ſondern in der Schaffung eines künſtleriſchen Ganzen. Der Dichter iſt nicht Geſchichtsſchreiber.

Ungereimt iſt es, von dem dramatiſchen Dichter zu fordern, daß er die Fabel erfinde. Der Dichter kann überhaupt nicht erfinden, kein Künſtler kann es, er kann nur gegebene Stoffe geſtalten, von der Wirklichkeit

dargebotene Motive nach äſthetiſchen Geſichtspunkten bearbeiten. Dabei darf er freilich nach ſeinem ſubjektiven Ermeſſen frei verfahren, darf namentlich Motive, die in Wirklichkeit getrennt erſcheinen, mit einander vereinigen. Nur an ein Geſetz iſt er ſtreng gebunden: an das Geſetz der Wahrſcheinlichkeit. Doch davon iſt erſt weiter unten zu reden.

In jedem Falle muß die Fabel des Dramas verſtändlich ſein, wenn das letztere auf der Bühne gefallen ſoll. Der Begriff des Verſtändlichen iſt nun freilich ſehr relativ. Dem Hochgebildeten iſt vieles, dem Ungebildeten nur weniges verſtändlich. Indeſſen iſt in der Praxis die Sache doch leidlich einfach. Das Theater iſt in der Regel jedem Volksgenoſſen zugänglich, und ſo fanden und finden ſich dort denn auch in der That Angehörige aller Stände und Bildungskreiſe zuſammen. Der dramatiſche Dichter darf und muß daher in der Regel ſich die Geſamtheit ſeines Volkes als ſein Publikum denken und daher nach Allgemeinverſtändlichkeit ſeiner Dichtungen ſtreben. Was aber allgemein verſtändlich ſein ſoll, das muß auch dem Ungebildeten verſtändlich ſein. Der Dichter hat nun zwei Möglichkeiten vor ſich: er behandelt entweder Stoffe, welche an ſich ſchon die Allgemeinverſtändlichkeit beſitzen, oder aber ſolche, denen dieſe Eigenſchaft erſt durch ſein eigenes Bemühen gegeben werden muß. Das erſtere Verfahren verdient gewiß den Vorzug, ſchon weil es das leichtere iſt und alſo von vornherein größere Ausſicht auf Erfolg darbietet. Entſchließt der Dichter ſich dazu, ſo wird er entweder Alltagsvorgänge in der oben angedeuteten Weiſe bühnenfähig zu machen ſuchen, oder er wird die Stoffe aus der Geſchichte und Sage ſeines Volkes entnehmen, da er deren Allgemeinbekanntheit vorausſetzen darf. Unter „Sage“ iſt hier übrigens ebenſowohl die religiöſe wie die profane Überlieferung zu verſtehen. Ganz überhoben der Sorge um die mühelose Verſtändlichkeit der Fabel wird übrigens auch dann der Dichter nicht, denn er muß erſtlich die Lückenhaftigkeit und Unſicherheit des Volksgedächtniſſes in Rechnung ziehen und zweitens die Thatſache, daß ein einzelnes Geſchichtsereignis oder eine einzelne Sage, mag auch das erſtere und die letztere immerhin verhältnismäßig in ſich abgeſchloſſen ſein, doch ſtets mit anderen Ereigniſſen, bezw. Sagen in einem engen Kauſalzuſammenhange ſteht, deſſen ſich bewußt ſein muß, wer die betreffende Fabel voll und richtig erfaſſen will. Und ſo wird der Dichter dem Gedächtniſſe der Zuſchauer durch Andeutungen dieſes Zuſammenhanges zu Hilfe kommen müſſen. Eine Schwierigkeit ganz eigentümlicher Art aber erwächſt dem Dichter aus der Notwendigkeit, die in der Fabel auftretenden Perſonen von vornherein eine jede in ihrer Rolleneigenſchaft und in ihren Beziehungen zu den anderen kenntlich erſcheinen zu laſſen. Dieſe Aufgabe mag höchſt nebenſächlich ausſehen, iſt aber in Wirklichkeit recht wichtig. Denn wenn die Zuſchauer die Funktion jedes Schauſpielers erſt erraten

und ſich ſo das ganze Perſonal der Fabel mühſam herauskombinieren müſſen, ſo wird geraume Zeit vergehen, ehe ſie den Verlauf der Fabel richtig erfaſſen, und es wird oft genug das mangelhafte Verſtändnis der erſten Scenen nachteilig auf das Verſtändnis des Ganzen einwirken. Gleichwohl iſt das Problem wohl nur durch äußere Mittel — Prolog, Charaktermaske, Koſtüm — zu löſen, alſo in recht unvollkommener Weiſe. Der zu höherer Bildungsklaſſe gehörige Theaterbeſucher der Neuzeit wird ſich in der Regel der vorliegenden Schwierigkeit gar nicht bewußt, weil er das zur Aufführung gelangende Stück meiſt ſchon vorher, ſei es aus der Lektüre des gedruckten Textes, ſei es aus kritiſchen Berichten kennt oder doch, wenn das nicht der Fall iſt, auf dem Theaterzettel wenigſtens die notwendigſten Angaben findet, welche er vermöge ſeines Wiſſens leicht zu ergänzen vermag. Man verſetze ſich aber einmal in die Seele eines Bauern, der einer Aufführung von Schillers „Piccolomini" beiwohnt: was weiß der gute Mann von Wallenſtein und dem dreißigjährigen Kriege? In der Dorfſchule wird er ja wohl einmal davon haben erzählen hören, aber wie weniges davon wird er noch bewahrt haben und das wenige in welcher fragwürdigen Form!

Selbſt dann alſo, wenn der Dichter bei den Zuſchauern eine ungefähre Bekanntſchaft mit dem Inhalte der Fabel vorausſetzen darf, iſt die ihm obliegende Arbeit der Verſtändlichmachung ſchwierig genug. Um wie viel mehr iſt das der Fall, wenn er zu ſolcher Vorausſetzung nicht berechtigt iſt! Im Grunde handelt es ſich da um Löſung eines Problems, das überhaupt im vollen Umfange gar nicht gelöſt werden kann. In Bezug auf den gebildeten und geiſtig regſamen Teil des Publikums mag die Löſung gelingen, nicht aber bei der jeder Geiſtesbildung baren und denkfaulen Maſſe.

Der dramatiſche Dichter befindet ſich hinſichtlich der Aufgabe, ſeinen Fabeln mühelose Verſtändlichkeit zu verleihen, in einer bei weitem ungünſtigeren Lage, als der epiſche Dichter. Der letztere darf in behaglicher Erzählung und Schilderung ſich ergehen und hat alſo vollauf Gelegenheit, ſeine Hörer (Leſer) über alles, was ihnen notthut, zu belehren. Noch ungleich leichter hat es freilich der lyriſche Dichter, der, wenn er ſeine Kunſt verſteht, ſtets nur Verſtändliches ſchafft, weil, im letzten Grunde wenigſtens, alle Menſchen in gleicher Weiſe empfinden.

Die mühelose Verſtändlichkeit der dramatiſchen Fabel hängt nicht allein von der ſachlichen, ſondern auch von der logiſchen Beſchaffenheit ihres Inhaltes ab: die Fabel muß — in dem gleich näher anzugebenden Sinne — *wahrſcheinlich* ſein. Der Verlauf, die Entwickelung der im Drama ſeeliſch begründeten Handlungen darf nicht nur, ſondern er ſoll ungewöhnlich ſein, d. h. er ſoll abweichen von dem Alltagsgange des Lebens, aber er darf nichts Unwahrſcheinliches an ſich haben. In dem Zuſchauer muß die Vorſtellung

erweckt und erhalten werden, daß, wenn auch im wirklichen Leben die Dinge wohl nie so verlaufen sind, wie in dem Drama, das er abspielen sieht, und auch allem Vermuten nach in keiner Zukunft jemals so verlaufen werden, sie dennoch der physischen Möglichkeit nach irgend einmal so verlaufen *können*, wenigstens unter den Voraussetzungen, welche der Dichter sich etwa gestattet hat, sei es im stillschweigenden Einverständnisse mit seinem Publikum — wie wenn etwa das Vorhandensein von olympischen Göttern oder von himmlischen Engeln angenommen wird —, sei es, daß er den Zuschauern eine Schöpfung seiner eigenen Phantasie, z. B. einen Kaliban, glaubhaft zu machen weiß. Eine innerlich unwahrscheinliche Fabel ist stets auch mehr oder weniger unverständlich, weil ihre einzelnen Teile der logischen Bindung ermangeln. Aber zur Erregung von Lustempfindung ist eine unwahrscheinliche Fabel selbst dann nicht geeignet, wenn man von der Verständlichkeit absieht. Unwahrscheinlichkeit der Handlungen zwingt zu einem Nachdenken, zu einem Grübeln über dieselben, das um so unlustiger ist, als es nur zu einem negativen Ergebnisse zu führen vermag.

Selbstverständlich aber — und es wurde dies auch bereits angedeutet — ist der Dichter nur an die *logische* Wahrscheinlichkeit gebunden, nicht an die rein empirische des realen Lebens. Der Dichter darf sich ein anderes Sein vorstellen, als die gemein menschliche Erfahrung es zeigt, er darf eine außerirdische Welt hineinbauen in die irdische —, aber der Bau muß auf logischer Grundlage ruhen und in seinen Einzelteilen logischen Zusammenhang besitzen, d. h. er muß eben wahrscheinlich sein. Die Phantasie muß auch in ihren kühnsten Sprüngen sich festhalten am Leitseile der Logik.

Die Forderung der Wahrscheinlichkeit gilt auch in Bezug auf die Charaktere der Personen, welche in der Fabel auftreten: auch diese müssen wahrscheinlich sein. Und zwar selbst dann, wenn sie außerirdische Wesen (Heroen, Götter, Dämone ꝛc) sind. Solche einzuführen in seine Dichtung, ist dem Dichter unverwehrt, zumal wenn der Glaube seines Volkes das Vorhandensein derartiger Wesen annimmt, — jedoch nur unter der Bedingung, daß er sie glaubhaft darstelle, daß sie den Eindruck der Wahrscheinlichkeit machen. Nun liegen aber außerirdische Wesen außerhalb jeder realen Erfahrung, sie können demnach nur nach Maßgabe menschlichen Wesens aufgefaßt werden. Wohl darf nicht nur, sondern selbst muß der Dichter ihnen bestimmte menschliche Geisteseigenschaften in höherer Potenz beilegen — denn z. B. ein Gott, der nicht mehr leisten kann, als der Mensch, hat gar kein Anrecht auf Göttlichkeit —, aber die psychologische Gesamtstruktur, um so zu sagen, etwa eines Gottes muß doch immer derjenigen eines Menschen analog sein, also innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit verbleiben. Dasselbe hat auch für andere Phantasiewesen Gültigkeit, so namentlich für

die in Dramen unter Umſtänden äſthetiſch ſehr wirkungsvollen Geſpenſter. Auch ihnen muß logiſches Denken zuerteilt werden, wenn ſie nicht als ganz abſurde Geſtalten erſcheinen und mit plumper Hand das Gewebe der Fabel verwirren ſollen.

Aber in Bezug auf die Wahrſcheinlichkeit der Charaktere darf nicht nur, ſondern muß ſogar der dramatiſche Dichter nach zwei Seiten ſich eine gewiſſe Freiheit geſtatten, und zwar, ſo ſeltſam es auch klingen mag, im Intereſſe der Wahrſcheinlichkeit ſelbſt. Erſtlich iſt folgendes zu erwägen. Ein Maler, der ſein Gemälde auf Fernwirkung berechnet, muß andere Größenverhältniſſe beobachten, als wenn er für die normale Geſichtsweite arbeitet. Der Fehler iſt notwendig, weil nur dann, wenn er begangen worden iſt, für das Auge des Beſchauers die richtigen Proportionen ſich ergeben. In ganz entſprechender Lage befindet ſich der dramatiſche Dichter. Die Charaktere, welche er ſchafft, ſollen von der Bühne herab auf eine Volksmenge einwirken, von ihr erfaßt und verſtanden werden. Das kann nur geſchehen, wenn dieſe Volksmenge den Charakteren die geſpannteſte Aufmerkſamkeit zuwendet. Das geſchieht nun aber erfahrungsmäßig nie in vollem Umfange, jeder einzelne Zuſchauer iſt vielmehr während der Aufführung mehr oder minder oft, wenigſtens für Augenblicke, unaufmerkſam, läßt ſeine Gedanken vom Spiele abſchweifen. Soll dieſe Zerſtreutheit der Auffaſſung der Charaktere keinen Eintrag thun, ſo muß der Dichter dieſe letzteren ſtärker zeichnen, als an ſich richtig iſt, er muß gleichſam die Farben dick auftragen, ſo daß man ſagen könnte, nicht bloß der Schauſpieler, ſondern auch ſchon der von ihm darzuſtellende Charakter müſſe geſchminkt ſein. Das ungeſchminkte Antlitz des Schauſpielers würde, wenigſtens bei künſtlicher Beleuchtung, dem ferner ſitzenden Zuſchauer unnatürlich bleich erſcheinen. Ganz ähnlich würde ein nicht überſtark gezeichnetes dramatiſches Charakterbild auf der Bühne den Eindruck der Mattigkeit, der Schwachfarbigkeit machen. Es iſt das ein Geſichtspunkt, der bei der Beurteilung eines nur geleſenen Dramas zu oft außer acht gelaſſen wird.

Dazu kommt noch etwas anderes. Die Handlungen einer dramatiſchen Perſon ſollen ſich allerdings aus dem Geſamtcharakter der letzteren mit pſychologiſcher Notwendigkeit ergeben, zugleich müſſen ſie aber doch als aus einer beſonderen einzelnen Eigenſchaft dieſes Charakters oder aus einem beſonderen Seelenzuſtande entſpringend dargeſtellt werden, z. B. aus Ehrgeiz, aus Rachſucht, aus Habgier ꝛc. Es iſt alſo für das Verſtändnis der Handlungen notwendig, dieſe einzelne Eigenſchaft oder dieſen einzelnen Seelenzuſtand in dem betreffenden Charakterbilde mit beſonders kräftiger Farbe zu malen. Das kann freilich nur auf Koſten der Ausmalung des übrigen Charakters geſchehen und ſchädigt alſo an ſich die pſychologiſche Wahrſchein-

lichkeit, und doch wird gerade dann erſt der betreffende Charakter dem Zuſchauer vollverſtändlich. Es muß dem Dichter ſogar geſtattet ſein, die Einſeitigkeit der Charakteriſtik ſo ſehr zu ſteigern, daß die Charaktere aufhören Charaktere zu ſein, und zu Charaktertypen werden. Freilich wird in dieſem Falle auch der Zuſchauer ſich deſſen bewußt werden, daß die Bühne nicht von Menſchen, ſondern von typiſchen Charakterfiguren beſetzt iſt. Sind jedoch die Typen als Typen pſychologiſch ſcharf und wahr gezeichnet, ſo wird der Zuſchauer ſie gern hinnehmen, und er wird die Berechtigung zu ſolcher Schöpfung dem Dichter gerade ſo zuerkennen, wie die Befugnis zur Schöpfung anderer Phantaſieweſen. Bedenklich und geradezu gefährlich iſt die Verwendung von Charaktertypen nichtsdeſtoweniger. Wenn die Hand des Dichters dabei nicht völlig ſicher iſt, ſo werden ſie gar leicht zu geiſtloſen Fratzen, ja, was noch häßlicher und kunſtwidriger iſt, zu bloßen Marionetten. —

Noch eine Bemerkung iſt hier anzufügen, welche, wenigſtens mittelbar, die Wahrſcheinlichkeit in der Charakterzeichnung betrifft.

Dem Drama iſt die Subjektsform der Rede eigentümlich (vgl. S. 37); es ſetzt ſich ſprachlich durchweg aus Geſprächsreden und Einzelreden zuſammen. Es muß nun aber angenommen werden, daß die redenden Perſonen der dramatiſchen Fabel ſtets im Affekte, in einem Zuſtande irgendwelcher ſeeliſcher Erregung reden. Denn da im Drama die ſeeliſche Begründung außerordentlicher Handlungen gegeben wird (vgl. oben S. 42), ſo müſſen die an den Handlungen beteiligten Perſonen notwendig im Zuſtande des Affektes, oft ſogar eines hochgradigen Affektes, einer Leidenſchaft ſich befinden. Dies muß auch in der Beſchaffenheit der Rede zum Ausdruck kommen: die Rede muß affektvoll ſein, d. h. die Färbung ſubjektiven Denkens nicht nur, ſondern auch ſubjektiven Empfindens (Pathos) an ſich tragen, den Charakter des leidenſchaftlich Erregten, des Pathetiſchen beſitzen. Gerade dieſes Zutagetreten des Pathos iſt geeignet, in den Hörern (Zuſchauern) Luſtempfindung zu erwecken, weil es eine Erhebung der Seele des Hörenden aus dem Indifferenzzuſtande des Alltagslebens iſt, zu kräftigerem Empfinden, zu ſtärkerem Lebensgefühle erregt. Aber auch in Bezug auf das Pathos darf der Dichter eine gewiſſe Grenze nicht überſchreiten. Wird die pathetiſche Rede allzuſehr geſteigert, ſo machen die Redenden den Eindruck, nicht von einer mächtigen Leidenſchaft, ſondern von Tollheit ergriffen zu ſein. Auch dadurch wird die Bühne ein Tummelplatz für Charakterfratzen. Überdies wirkt die überpathetiſche Rede im Vortrage phyſiſch unangenehm, da in ihr das Sprechen in Geräuſch ausartet.

Aber nicht nur daß das Pathos der Rede ein gewiſſes Maß nicht überſchreiten darf, ſondern es darf auch das an ſich zuläſſige Höchſtmaß im Verlaufe der Dichtung nur hin und wieder erreichen. Es muß überhaupt

das Pathos der Rede vielfach abgeſtuft ſein, und zwar einerſeits je nach den verſchiedenen Stadien der dramatiſchen Handlung, anderſeits je nach den verſchiedenen Seelenzuſtänden und Stimmungslagen der an der Handlung beteiligten Perſonen. Man könnte das Pathos der Rede die Luftbeſchaffenheit (Temperatur) des Dramas nennen und ſagen, daß, wie die Annehmlichkeit eines Wohnhauſes weſentlich von der zweckentſprechenden Erwärmung oder Kühlung eines jeden ſeiner Räume abhängt, ſo die Freude an einem Drama zu einem guten Teile bedingt wird durch die angemeſſene Verwendung des Pathos in jedem einzelnen Abſchnitte der Dichtung. Freilich laſſen die Grade des Pathos ſich nicht mit mathematiſcher Beſtimmtheit ergeben, um ſo weniger, als gerade in Bezug auf die Freude am Pathetiſchen nicht nur die verſchiedenen Individuen, ſondern mehr noch die verſchiedenen Völker ſehr ungleich beanlagt ſind. So verträgt z. B. der Romane erheblich höhere Grade, als der Germane. —

Eine dramatiſche Fabel umfaßt entſprechend der Mehrheit der in ihr auftretenden Perſonen ſtets auch eine Mehrheit von Handlungskomplexen, d. h. von Einzelhandlungen, welche zu ebenſovielen Einheiten, als handelnde Perſonen vorhanden ſind, ſich verbinden. Denn jede einzelne Perſon erſtrebt ein beſtimmtes Ziel und vollzieht in dieſem Streben eine ganze Reihe von Einzelhandlungen, deren Geſamtheit ſelbſtverſtändlich eine Einheit bildet, welche man etwa „Perſonalhandlung“ nennen könnte, wäre nur das Wort nicht ſo häßlich. So hat jede einzelne Perſon der dramatiſchen Fabel ihre Geſchichte für ſich, eine Geſchichte, welche das natürliche Ergebnis ihrer Seelenzuſtände ſein und als ſolches auch dargeſtellt werden muß.

Die verſchiedenen, durch die einzelnen Perſonen gegebenen Einheiten von Handlungen, die Einzelgeſchichten dürfen nicht parallel neben einander herlaufen —, es würde ja dann die dramatiſche Geſamtfabel als ſolche gar nicht entſtehen können, ſondern ſtatt ihrer im günſtigſten Falle eine Mehrheit von Novellen vorhanden ſein. Es müſſen vielmehr die einzelnen Einheiten ſich mit einander verketten und verſchlingen zu einer feſtgefügten höheren Einheit, etwa wie Einzelfäden zu einem Gewebe gebunden werden. Nur dann ergiebt ſich eine dramatiſche Geſamthandlung.

Die Verflechtung der Einzelhandlungen kann aber naturgemäß nicht mit einem Male erfolgen, ſondern nur allmählich ſich vollziehen. Daraus ergiebt ſich die allmähliche Entwickelung der Geſamthandlung. Die Art dieſer Entwickelung ſtellt die äußere Form des „Drama“ genannten Gedanken- und Dichtungswerkes dar, ſie iſt das, was man gemeinhin die „Kompoſition“ des Dramas nennt.

Aufgabe des Zuſchauers iſt es, die Entwickelung der dramatiſchen Geſamthandlung genau zu verfolgen, denn eben nur dann kann die Dichtung

als Ganzes verstanden werden. Die dadurch erforderte Anspannung der Aufmerksamkeit wird aber nach dem, was oben (S. 42) erörtert ward, nur solange nicht als Mühe empfunden, als die Eigenartigkeit der Entwickelung das Interesse des Zuschauers fesselt und folglich Lustempfindung in ihm zu erregen vermag. Dies kann jedoch nur dann geschehen, wenn die Verflechtung der Einzelhandlungen im Verlaufe der Gesamthandlung sich immer mehr steigert, bis sie endlich gleichsam eine Verknotung der sämtlichen vorher mehr oder weniger getrennt neben einander herlaufenden Fäden ergiebt und damit einen nicht überschreitbaren Höhepunkt erreicht. Eine Steigerung des Interesses, welches bis dahin durch den Verlauf der Gesamthandlung in stetig wachsendem Maße erregt wurde, kann nun nicht mehr stattfinden, aber gerade weil das bisherige Interesse erlischt, muß ein neues sich bilden. Die höchste Form der Verwickelung, der Knoten, reizt zu der Frage, ob und wie sie etwa gelöst werden könne. Diese Frage stellt nun der Zuschauer auch bezüglich des dramatischen Knotens und fordert vom Dichter befriedigende Antwort. So muß nun der Dichter den Knoten, den er geschürzt hatte, allgemach wieder entwirren, und die auf den schließlichen Ausgang dieses Prozesses gespannte Aufmerksamkeit des Zuschauers begleitet ihn bei dieser Arbeit.

Der Gang der dramatischen Fabel bewegt sich folglich zunächst in aufsteigender, sodann in absteigender Richtung, und zwar besitzt bei normalem Verhältnisse jede der beiden Wegehälften die gleiche Ausdehnung, so daß der Gesamtverlauf mit den beiden Schenkeln eines gleichschenkligen Dreieckes sich vergleichen läßt, wobei der Treffpunkt der Schenkel den Höhepunkt der Verwickelung darstellt. Die Gleichmäßigkeit beider Strecken darf nun freilich nicht auf rein äußerlichem Streben nach Symmetrie beruhen, sondern muß aus der Beschaffenheit der Handlung selbst sich ergeben: jeder Schritt bis zur Schürzung des Knotens muß eine Entsprechung jenseits derselben finden. Damit ist aber noch etwas anderes angedeutet: weder der aufsteigende noch der absteigende Teil des Gesamtweges darf von dem Dichter in einem Schritte zurückgelegt, sondern muß in mehrere Schrittweiten zerlegt werden. Doch das ist ja selbstverständlich. Wichtiger ist es, daran zu erinnern, daß der Zuschauer zwar einerseits bis zur vollendeten Schürzung, andrerseits bis zur vollendeten Lösung des Knotens die Handlung mit stetig sich steigernder Spannung verfolgen soll, daß aber gerade, damit er dies zu thun vermag, ihm auch hier und dort einige Ruhepunkte geboten werden müssen, an denen er die bis dahin zurückgelegte Wegstrecke überschauen und zu erneuter Aufmerksamkeit für das noch Folgende sich sammeln kann. Jeder dieser Ruhepunkte bedeutet einen vorläufigen Abschluß der Handlung. Die zwischen je zwei solchen Ruhepunkten liegende Strecke wird daher ganz passend „Akt“ genannt. Weitere Einschnitte

der Geſamthandlung ergeben ſich aus dem wechſelnden Ab- und Zugange der an ihr beteiligten Perſonen.

Wie die Geſamthandlung, ſo muß auch das Perſonal der dramatiſchen Fabel gleichſam pyramidal gegliedert ſein. Es müſſen Abſtufungen beſtehen hinſichtlich des Anſpruches, welchen die einzelnen an der Handlung beteiligten Perſonen auf die Teilnahme des Zuſchauers erheben. Nicht gleichberechtigt dürfen dieſe Perſonen neben einander ſtehen oder auf einander folgen, ſondern ſie müſſen — ganz ähnlich wie die Einzelgeſtalten eines Bildwerkes — zu einer Gruppe ſich zuſammenſchließen. Wie nun in jeder Gruppe *eine* Geſtalt Hauptträger des Gedankeninhaltes ſein muß, welcher eben in dieſer Gruppe zur Darſtellung gebracht werden ſoll, ſo iſt dies auch in der Gruppe des dramatiſchen Perſonals unbedingtes Erfordernis. Die Geſamthandlung der dramatiſchen Fabel muß von einer einzigen Perſönlichkeit getragen werden, welche freilich eine bloß ideale ſein, d. h. real aus mehreren Individuen beſtehen darf (z. B. aus einem Brüderpaare, wie etwa in der thebaniſchen Sage; aus einem ganzen Geſchlechte u. ſ. w.). Die dramatiſche Handlung kann nur *eine* Hauptgeſtalt, nur *einen* Helden in ſich faſſen, ſo daß allen außer dem Helden an der Handlung teilnehmenden Perſonen nur Nebenrollen, freilich ſehr verſchieden abgeſtufte, zufallen können.

Jede Handlung ſetzt ein Ziel voraus, deſſen Erreichung von dem Handelnden angeſtrebt wird, ſei es mit ſei es ohne Erfolg. Das gilt, wie ſelbſtverſtändlich, auch von der dramatiſchen Geſamthandlung und ihrem Helden. Der Held erſtrebt ſtets ein beſtimmtes Ziel mit Aufgebot all ſeiner Geiſteskraft, ja unter Umſtänden mit Einſetzung ſeines Lebens. Das Ziel kann ein ſehr verſchiedenartiges ſein, je nachdem dieſe oder jene Leidenſchaft als beſtimmend für das Handeln des Helden dargeſtellt wird. Ausgeſchloſſen aber iſt völlige Unbedeutendheit, Geringfügigkeit des Zieles, denn dann würde das Handeln des Helden ſich nicht über das Niveau des platten Alltagslebens erheben und wäre unfähig zur Erregung einer Luſtempfindung und überhaupt irgend welches Intereſſes. Das Ziel muß vielmehr ein ſolches ſein, welches als würdig angeſtrengten Strebens erſcheint. Mindeſtens vom Standpunkte des Helden aus, der freilich nicht auch der des Zuſchauers zu ſein braucht. Im Gegenteil, der Zuſchauer darf ſehr wohl das vom Helden erſtrebte Ziel als ein nichtiges auffaſſen. Aus dem Widerſtreite zwiſchen der von dem Helden einerſeits und von dem Zuſchauer andererſeits vollzogenen Wertbemeſſung ergiebt ſich die komiſche Wirkung, denn es treten dann die von dem Helden zur Erreichung ſeines Zieles aufgebotenen Mittel in einen lächerlichen Gegenſatz zu der Wertloſigkeit des erſtrebten Objektes. „Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.“ Ähnlich verhält es ſich, wenn der Zuſchauer anfangs geneigt iſt, das Ziel ebenſo hoch

zu ſchätzen, wie der Held es thut, aber durch den Verlauf der Handlung zu der Erkenntnis gelangt, daß dieſe Schätzung eine Verkehrtheit iſt.

Die Erreichung oder die Nichterreichung des Zieles, welches der Held ſich geſteckt hat, bildet den notwendigen Abſchluß der Geſamthandlung des Dramas. Mit der Nichterreichung des Zieles muß der Untergang des Helden ſich verbinden, da deſſen Streben ja nur durch den Tod endgültig vereitelt werden kann. Von einem ſeine Niederlage überlebenden Helden würde der Zuſchauer ſtets eine erneute Aufnahme des Strebens, alſo eine Fortſetzung des Handelns erwarten.

So ergeben ſich nach dem entweder tragiſchen oder nicht tragiſchen Ausgange der Haupthandlung zwei Gattungen des Dramas. Nach der Beſchaffenheit des Ausganges alſo, nicht etwa nach der Art der Verwickelung der Handlung. Denn dieſe muß ſelbſt noch auf dem Höhepunkte ſo geartet ſein, daß ſowohl eine dem Helden günſtige wie auch eine ihm ungünſtige Löſung als möglich erſcheint. Sonſt würde ja die Löſung vorweggenommen werden. Indeſſen kann in der Art der Verwickelung doch etwas enthalten ſein, was zur Anſetzung einer beſonderen dramatiſchen Gattung berechtigt. Als normales Verhältnis muß angenommen werden, daß die Verwickelung in Umſtänden begründet iſt, welche nicht nur von den an der Fabel des Dramas beteiligten und folglich im Drama auftretenden Perſonen, ſondern auch im ſelben Grade von den Zuſchauern als eine Verwickelung begründend aufgefaßt werden. Es kann aber geſchehen, daß nur die Perſonen des Dramas, nicht aber die Zuſchauer derartige Umſtände anerkennen. Dann beſteht folgerichtig auch die aus dieſen Umſtänden ſich ergebende Verwickelung nur für die Perſonen des Dramas, nicht für die Zuſchauer. So z. B. wenn die dramatiſche Fabel und damit die Verwickelung die täuſchende Ähnlichkeit zweier Individuen und die darin begründete ſtetige Verwechslung derſelben zum Hauptmotive hat (Menächmenmotiv). Dann iſt der Zuſchauer klüger, als die dramatiſchen Perſonen. Denn ihm muß, ſoll die Handlung überhaupt verſtändlich für ihn ſein, das wahre Verhältnis von vornherein mindeſtens angedeutet werden. Dies hat notwendig zur Folge, daß dem Zuſchauer das Handeln der dramatiſchen Perſonen als dem wirklichen Thatbeſtande nicht entſprechend, aber dennoch als der für ſie, dieſe Perſonen, vorhandenen Vorausſetzung ganz angemeſſen erſcheint. Dieſer Widerſtreit aber zwiſchen der Wirklichkeit und der von den dramatiſchen Perſonen als wirklich angenommenen Nichtwirklichkeit begründet einen komiſch wirkenden Gegenſatz (Kontraſt).

Das mit der Niederlage des Helden ſchließende Drama wird „Tragödie“ oder „Trauerſpiel“ genannt. Der erſtere Name hat keinerlei Bezug zu dem Weſen der bezeichneten Sache. Der zweite kann als wenigſtens

ungefähr paſſend erachtet werden, und doch läßt er ſo leicht ſich mißverſtehen. Man kann nämlich anſcheinend mit Recht aus dem Namen folgern wollen, daß die Tragödie den Zuſchauer traurig ſtimmen müſſe. Das aber iſt verkehrt. Ein Kunſtwerk kann nimmermehr „Trauer“, alſo eine Unluſtempfindung erregen. Übrigens wird auch nie ein Verſtändiger um die Schickſale dramatiſcher Perſonen trauern, da er ſich doch deſſen bewußt ſein muß, daß dieſelben nur Phantaſiegeſtalten ſind. Dagegen iſt nicht einzuwenden, daß die dramatiſchen Perſonen zugleich auch hiſtoriſche Perſonen ſein können, über deren tragiſches Schickſal allerdings Trauer empfunden werden mag. Aber die Trauer gilt dann eben den Perſonen der Geſchichte, nicht den Perſonen des Dramas, ſie liegt alſo außerhalb der Wirkung des letzteren. Die Tragödie kann, wie jedes wahre Kunſtwerk, nur Luſtempfindung erregen. Die Fähigkeit der Tragödie zur Erregung von Luſtempfindung iſt aber darin begründet, daß ſie dem Zuſchauer das erhebende, aus der Kleinlichkeit des Alltagslebens erlöſende Bewußtſein von dem inneren Zuſammenhange alles Geſchehenden und von deſſen Bedingtheit durch das Überirdiſche verleiht. Die Tragödie wirkt in dieſer Beziehung ähnlich wie die Kenntnis der Weltgeſchichte. Dazu kommt noch, daß die Tragödie den Zuſchauer in die „Wehmut“ genannte Stimmung verſetzt, eine Stimmung, die — vergleichbar mit der „Rührung“ — aus Luſt und Unluſt, aber mit Überwiegen der erſteren, gemiſcht iſt. Davon wird ſpäter noch die Rede ſein.

Irrig auch iſt die vielverbreitete Annahme, als ob das „Trauerſpiel“, eben weil es traurig wirken müſſe, keine komiſchen Beſtandteile enthalten dürfe. Allerdings *können* dieſelben fehlen, aber ſie können auch vorhanden ſein. Ob der Dichter ſich für das eine oder für das andere entſcheidet, wird er von den Umſtänden abhängen laſſen müſſen, namentlich aber von der Beſchaffenheit des zuſchauenden Volkes. Weiß er, daß dasſelbe nicht fähig iſt, ſich einige Stunden hindurch in ununterbrochen ernſter Stimmung zu erhalten, ſo iſt die Einfügung komiſcher Auftritte und Perſonen in die ernſte Geſamthandlung eine praktiſche Notwendigkeit. Im entgegengeſetzten Falle iſt jede Komik entbehrlich, ja ſie kann leicht als läſtige Störung der ernſten Stimmung empfunden werden. Immer aber, wenn der Dichter in das Ernſte Komiſches einmiſcht, muß er dafür Sorge tragen, daß die beiden Beſtandteile ſich nicht in ungehöriger Weiſe vermengen und verquicken. Es iſt das eine der ſchwierigſten Aufgaben.

In der Tragödie erſtrebt der Held die Erreichung ſeines Zieles unter Einſetzung ſeiner ganzen Perſönlichkeit, unter Preisgebung des eigenen Lebens. Ein ſo hoher Einſatz hat notwendig zur Vorbedingung, daß das Ziel dem Helden als jedes Opfers wert erſcheine. Aber auch der Zuſchauer muß die gleiche Anſchauung hegen, wenn ihm nicht das Handeln des Helden als

wahnſinnig erſcheinen ſoll, woraus ſich ein rein pathologiſches Intereſſe an der Handlung ergeben müßte. Denn zur Erzeugung einer komiſchen Wirkung wäre der Gegenſatz zwiſchen der von dem Helden und der von dem Zuſchauer vollzogenen Wertſchätzung zu ſtark und grell. Das Ziel der tragiſch endenden Handlung muß alſo ſtets ein ſolches ſein, von welchem allgemein, wenigſtens innerhalb der betreffenden Volks- und Kulturgenoſſenſchaft, geurteilt wird, daß es die Einſetzung des Lebens rechtfertige und als vernünftig oder doch als begreiflich erſcheinen laſſe. Eben daraus ergiebt ſich der Ernſt der Tragödie.

Für das Drama, welches in dem Erfolge des Helden ſeinen Abſchluß findet, fehlt ein zuſammenfaſſender Name, denn „Schauſpiel“ ſchlechtweg darf man es nicht nennen, da auch die Tragödie ein Schauſpiel iſt. Indeſſen laſſen ſich wenigſtens zwei Arten des nicht-tragiſchen Dramas abgrenzen und benennen. Es kann die Verwickelung in einem ſolchen Drama entweder ernſt oder komiſch geartet ſein. Im erſteren Falle unterſcheidet ſich das nicht-tragiſche Drama nur durch ſeinen Ausgang von der Tragödie. Man könnte es alſo „Halbtragödie“ nennen. Der übliche Name iſt indeſſen „Tragikomödie“, der in ſeinem zweiten Beſtandteile freilich leicht dahin mißverſtanden werden kann, daß ein ſolches Drama durch die Miſchung tragiſcher und komiſcher Beſtandteile gekennzeichnet werde, was keineswegs der Fall iſt. Eine beſondere Art der Tragikomödie bildet die „Rührkomödie (comédie larmoyante)“, wofür freilich beſſer „Rührſtück“ zu ſagen iſt, um auch hier die Annahme, daß die Verwickelung komiſche Beſtandteile enthalten müſſe, von vornherein auszuſchließen. Unter einem „Rührſtück“ verſteht man ein Drama, welches durch den grellen Gegenſatz zwiſchen der unglücklichen Lage des Helden, in der er auf dem Höhepunkt der Verwicklung ſich befindet, und der glücklichen, in welche ihn die Löſung des Knotens verſetzt, in dem Zuſchauer die als „Rührung“ bezeichnete, eigenartig luſtvolle Stimmung erweckt.

Iſt die Verwickelung des Dramas komiſch, ſo heißt das Drama „Komödie“ oder „Luſtſpiel“. Der griechiſche Name iſt ſachlich ſinnlos und beſitzt nur ein geſchichtliches Anrecht auf Duldung; der deutſche Name hat das Bedenken gegen ſich, daß er zu dem Glauben verleiten kann, als ob nur das Drama mit komiſcher Verwickelung Luſtempfindung zu erzeugen vermöge, während doch jedes Drama dieſer Wirkung fähig ſein ſoll. Die Komik der Verwickelung iſt — wie bereits oben (S. 50 f.) angedeutet wurde — entweder in dem Mißverhältniſſe zwiſchen der Beſchaffenheit des Zieles und der zu ſeiner Erreichung aufgewandten Mittel begründet, oder aber in dem Umſtande, daß die Verwickelung nur für die Perſonen des Dramas, nicht jedoch auch für die Zuſchauer beſteht, woraus ſich

ergiebt, daß das Handeln der dramatiſchen Perſonen in Widerſpruch zur Wirklichkeit ſteht und folglich den Eindruck der Verkehrtheit und Zweckwidrigkeit macht. Derartiges Handeln erſcheint als komiſch, falls ſich für den Beobachter nicht etwa die Beſürchtung damit verbindet, daß daraus ſich unheilvolle Folgen für die Handelnden ergeben könnten. Bei komiſcher Verwickelung darf das vom Helden angeſtrebte Ziel nur ein ſolches ſein, welches den Zuſchauern als, verhältnismäßig wenigſtens, geringwertig erſcheint. Denn eben nur dann vermag die Komik zur vollen Wirkung zu gelangen, während ſie durch ein hochwertiges Ziel beeinträchtigt werden muß. Je höher nämlich der Wert iſt, welchen der Zuſchauer dem vom Helden erſtrebten Ziele beimißt, deſto ernſter iſt die Stimmung, mit welcher der Zuſchauer den Gang der Handlung verfolgt, und deſto weniger iſt er geneigt, das Streben nach dieſem Ziele mit komiſch wirkenden Mitteln oder auf Grund einer komiſch anmutenden Vorausſetzung vollzogen werden zu ſehen. Wohl mag in dem Verlaufe der einem bedeutſamen Ziele zugewandten Handlung ein ſich einſchiebender komiſcher Beſtandteil gern ertragen werden, vielleicht ſogar ſehr erwünſcht ſein, um inmitten des Ernſtes einen heiteren Ton auffriſchend erklingen zu laſſen, aber die Komik darf nicht den Ernſt überwiegen, Diſſonanz muß vermieden werden.

Es ergiebt ſich alſo nach zwei Geſichtspunkten eine Doppelteilung des Dramas. Erſtlich nach der Art des Ausganges: das Drama, welches mit der Niederlage des Helden abſchließt (die Tragödie), und das Drama, welches mit dem Siege des Helden endet (für dieſes letztere fehlt ein paſſender Geſamtname). Sodann nach der Art der Verwickelung: das Drama mit ernſter Verwickelung (mit den Unterkategorieen: Tragödie, Tragikomödie, Rührſtück) und das Drama mit komiſcher Verwickelung (Komödie).

Andere Gattungen des Dramas ſind in der Theorie nicht anzuerkennen. In der Praxis darf man ja gewiß z. B. nach dem Inhalte der Fabel, bzw. nach der Art der in ihr auftretenden Perſonen etwa Schäferdramen, bürgerliche Dramen und dgl. unterſcheiden. Auch von einem Moraldrama (Moralität) mag man zu ſprechen berechtigt ſein, und auch wir werden davon noch zu reden haben. Aber immer muß man ſich deſſen bewußt ſein, daß alle dieſe Gattungen, wenn man ſie anſetzen will, ſich ſtets unter eine der oben genannten zwei, bzw. vier Hauptarten einbegreifen laſſen.

In Bezug auf die Einteilung des Dramas ſind zwei Dinge ſelbſtverſtändlich. Erſtlich, daß die im Obigen wenigſtens angedeuteten Normen, nach denen die innere Form (der Gedankeninhalt) und die äußere Form (die Kompoſition) geſtaltet ſein muß, für alle Dramen, welcher Gattung ſie auch angehören, die gleiche Gültigkeit beſitzen. Zweitens aber, daß unbeſchadet deſſen jede Art des Dramas ihre Sondereigentümlichkeiten aufweiſt.

Digitized by Google

Der erste Punkt bedarf einer Begründung nicht. Über den zweiten würde sich vieles sagen lassen, doch bleibt das besser anderer Gelegenheit vorbehalten, welche in der Geschichte des Theaters sich ungesucht darbieten wird. Hier sei nur auf Eins kurz hingewiesen.

Das Ziel, nach dessen Erreichung der Held des Dramas strebt, kann höher oder niedriger gesteckt sein, d. h. es kann ihm nach allgemeiner Schätzung ein höherer oder ein geringerer Wert beigemessen werden. Der höchste Wert kommt zweifellos Zielen oder — wie wir hier auch sagen können — Objekten idealer Art (z. B. Festhaltung des religiösen Glaubens, Befreiung des Vaterlandes und dgl.), der niedrigste den Zielen oder Objekten rein materieller Art (z. B. Erlangung von Reichtum und dgl.) zu. Einsetzung des Lebens in der Erstrebung eines Zieles kann nur dann als begreiflich und vernunftgemäß erscheinen, wenn es sich um ein Ziel höchsten oder doch hohen Wertes handelt. Daher kann in einem Drama, dessen Held in dem Streben nach seinem Ziele untergeht — ob mit oder ohne sein Verschulden, das kommt hier gar nicht in Betracht —, die Handlung nur auf ein hochwertiges Ziel gerichtet sein. Minderwertige Ziele sind folglich nur für das nicht tragisch auslaufende Drama verwendbar, geringwertige überdies nur für das nicht tragisch auslaufende Drama mit komischer Verwickelung. So ergiebt sich namentlich für Tragödie und Komödie ein tiefgreifender Unterschied, der meist auch die Komposition stark beeinflußt, ja sogar in der Fabel selbst zum Ausdruck gelangt. Man darf nämlich sagen, daß — in der Regel wenigstens — die Fabel der Tragödie ein vornehmeres Kleid trägt, als die der Komödie. Die in der Tragödie an der Handlung beteiligten Personen stehen meist auf den Höhen der bürgerlichen Gesellschaft, tragen oft Kronen und Purpurmäntel; in der Komödie dagegen sind es vorwiegend Angehörige „des Volkes“ im engeren Sinne des Wortes, Bürger und Bauern, welche auf der Bühne sich tummeln. Diese Zweiheit des Personals, vermöge deren, wie besonders angemerkt werde, Götter und andere überirdische Wesen höherer Art fast immer nur in der Tragödie (und Tragikomödie) auftreten, diese Zweiheit also beruht weder auf Zufall noch etwa auf konventionellem Gebrauche, sondern auf innerer Notwendigkeit. Je höher, je idealer ein Ziel ist, desto seltener wird es erstrebt; je niedriger, je materieller es ist, desto häufiger wird darnach getrachtet. Für ihre religiöse oder politische Überzeugung haben immer nur verhältnismäßig wenige freiwillig ihr Leben geopfert. Um des gemeinen Mammons willen aber haben unzählige sich abgemüht, meist jedoch nur dann, wenn es ohne schwere Gefahr für Leib und Leben geschehen konnte. So war es immer, so wird es immer sein. Der Einsetzung des Lebens für hohe, insbesondere für ideale Ziele sind immer nur wenige fähig, also auch

für die Heldenrolle einer Tragödie nur wenige geeignet. Wo aber ſind dieſe Wenigen zu finden? Gewiß meiſt — freilich nicht immer — nur in den oberen Kreiſen der bürgerlichen Geſellſchaft, denn nur die Angehörigen dieſer Kreiſe dürfen gewiſſe hohe Ziele als überhaupt erreichbar betrachten, und die Fähigkeit eines Handelns aus idealen Beweggründen iſt ſelbſtverſtändlich häufiger bei denen vorhanden, welche zu geiſtiger Bildung gelangt ſind, als bei denen, welche, weil von ihrer Hände Arbeit lebend, ſolche Bildung ſich zu gewinnen nicht vermocht haben. Ausnahmen können auch hier die Regel nur beſtärken. Aus der Regel aber folgt die zwiſchen der Tragödie (und überhaupt dem Drama tragiſchen Ausganges) und der Komödie beſtehende Verſchiedenartigkeit des handelnden Perſonals. Eine erhebliche Abweichung findet nur dann ſtatt, wenn dramatiſche Dichter gefliſſentlich der Anſchauung Ausdruck geben, daß Idealität der Geſinnung mehr in den mittleren und unteren, als in den oberen Schichten des Volkes anzutreffen ſei. Solche Anſchauung entwickelt ſich unter dem Einfluſſe beſtimmter politiſcher Verhältniſſe, wie ſie z. B. in England und Frankreich im 18. Jahrhunderte beſtanden und dort das „bürgerliche“ Schauſpiel erzeugten. Derartige Strömungen ſind aber immer nur vorübergehend. —

Hinſichtlich der oben verſuchten Aufſtellung der verſchiedenen Arten des Dramas gilt übrigens, was in allen derartigen Fällen gilt: jede Einteilung iſt nur ein praktiſcher Notbehelf. In Wirklichkeit ſind Begriffe und Dinge nie ſo ſcharf von einander geſchieden, daß keinerlei Berührung zwiſchen ihnen ſtattfände, ſondern ſtets ſind vermittelnde Übergänge vorhanden. Solche Übergänge finden ſich aber nicht nur zwiſchen den einzelnen Kategorieen des Dramas, ſondern auch zwiſchen dem Drama überhaupt und einerſeits dem Epos, andererſeits der Lyrik.

Das Drama, wenn es, wie ſein Weſen es erfordert, durch Deklamation und Mimik ergänzt wird, ſtellt Handlungen dar, dabei der Subjektsform der Rede ſich bedienend, das Epos erzählt Handlungen und gebraucht dabei die Objektsform der Rede. Daher kann, wenigſtens äußerlich, jedes Epos dramatiſiert und jedes Drama zum Epos geſtaltet werden: es bedarf dazu eben nur der Umſetzung der Objektsredeform in die Subjektsredeform oder umgekehrt. Daher kann auch jeder Geſchichtsſtoff — man darf hier dies Wort ebenſowohl im engeren wie im weiteren Sinne verſtehen —, welcher für epiſche Behandlung geeignet iſt, ohne ſonderliche Schwierigkeit in dramatiſcher Form dargeſtellt werden. Aus dem Vorhandenſein dieſer Möglichkeit iſt in verſchiedenen Litteraturen wiederholt jenes dramatiſch-epiſche Zwittergedicht entſprungen, welches man als „Geſchichtsdrama“ oder „Hiſtorie“ bezeichnet, d. h. die Darſtellung irgend eines Abſchnittes aus der Welt- oder Landes- oder Stadtgeſchichte in dramatiſcher Form. Die berühmteſten

Digitized by Google

Beiſpiele für dieſe Dichtungsgattung ſind Aiſchylos' Perſer, die altfranzöſiſchen Profanmyſterien (Mystère de Troie ꝛc.) und Shakeſpeares Königsdramen; die neueſten Beiſpiele ſind die Luther- und Guſtav-Adolf-Spiele. Es wäre thöricht, dieſen Dichtungen das Daſeinsrecht abſtreiten zu wollen, thöricht auch dann, wenn nie ein Shakeſpeare Hiſtorien geſchrieben hätte. In der Dichtung und in der Kunſt überhaupt hat alles, was denkenden Menſchen gefällt, volles Daſeinsrecht. Aber Dramen im eigentlichen Sinne des Wortes darf man dramatiſierte Geſchichtsdarſtellungen nicht nennen. —

Das Drama bedient ſich durchweg der Subjektsrede, dieſe aber iſt bei dramatiſch verwendbaren Vorgängen ſtets aus einem Affekte entſprungen und folglich von einem Affekte begleitet. Dadurch wird das Drama der Lyrik nahegerückt als derjenigen Dichtungsgattung, welche am meiſten durch den Affekt getragen und von dem Affekt erfüllt wird. Und ſo kann es leicht geſchehen (und in den Anfängen eines jeden Nationaldramas iſt es wohl immer geſchehen), daß die dramatiſche Subjektsrede zum Teil in lyriſcher Form erſcheint. Das kann dann den Wandel der Rede zum Geſange und die Begleitung des Geſanges durch Muſik zur weiteren Folge haben.

Die letzte Bemerkung berührt bereits die äußerliche, d. h. die ſprachliche Form des Dramas, indem der affektvolle Charakter der dramatiſchen Rede hervorgehoben wurde. Früher bereits iſt auch darauf hingewieſen worden, daß das Drama als Affektsdichtung ſich gern der rhythmiſchen Redeformen bedient, daß aber freilich bei ſteigender Kultur eine Abnahme dieſer Neigung zu beobachten iſt. Dem kann hier hinzugefügt werden, daß die Komödie die rhythmiſche Redeform zeitiger und vollſtändiger, als die Tragödie, mit der Proſaredeform zu vertauſchen pflegt. Der Grund iſt leicht erſichtlich: die Komödie ſteht überhaupt dem Alltagsleben näher, als die Tragödie, wie ſich das ja in den Unterſchieden bekundet, welche zwiſchen beiden Gattungen hinſichtlich der Handlungsziele und des Perſonals beſtehen (vgl. oben S. 50 f. und S. 55 f.). Daher ſtrebt die Sprache der Komödie häufig ſogar nach Annäherung an die Volksſprache, alſo nach Verleugnung der Schriftſprache. In dieſer Neigung liegt für den komiſchen Dichter eine ernſte Gefahr. Denn, wenn die Dichtung die Sprache des gemeinen Lebens braucht, ſo wird ſie leicht auch in ihrem inneren Weſen auf das niedere Niveau des gemeinen Lebens herabgedrückt. Es *muß* das nicht etwa notwendig geſchehen, aber es kann geſchehen und es iſt oft geſchehen.

Wenn die Sprache des Dramas in den Zeiten einer hochentwickelten Kultur mehr und mehr zur Proſarede übergeht, ſo iſt das ein Vorgang, welcher in der Zurückdrängung des Affektes bei höher geſitteten, zur Selbſtbeherrſchung von Kindheit an gewöhnten Menſchen begründet iſt. Das Weſen des Dramas an ſich verträgt ſich ſehr wohl mit der rhythmiſchen

Redeform, ja es fordert dieſelbe, ſo lange als dem natürlichen Empfinden der volle Ausdruck verſtattet wird. Denn durchaus hinfällig iſt der Einwand, daß die rhythmiſche Rede, weil unüblich im wirklichen Leben, unnatürlich im Drama ſei. Die Perſonen des Dramas reden ja unter der Einwirkung eines ſtarken Affektes, und eben deswegen ſind ſie naturgemäß geneigt, rhythmiſch zu reden. Dazu kommt, daß auch die Zuſchauer, ſobald ſie dem Gange des Dramas mit innerer Anteilnahme folgen, unter der Einwirkung eines ähnlichen Affektes ſich befinden und folglich für rhythmiſche Rede durchaus empfänglich ſind. Nur das eine darf man vielleicht fordern, daß die rhythmiſche Rede im Drama beſchränkt bleibe auf die an der Handlung wirklich beteiligten Perſonen (zu denen, wie ſchon hier bemerkt werde, auch die Perſonen des Chors gezählt werden müſſen), daß ſie aber nicht ausgedehnt werde auch auf die Perſonen, welche, um ſo zu ſagen, als Maſchinen fungieren, wie z. B. auf anmeldende Diener. Indeſſen iſt es doch auch wieder bedenklich, rhythmiſche Rede durch kurze Proſarede unterbrechen zu laſſen: es kann das den akuſtiſchen Geſamteindruck benachteiligen. —

Es bleibt ein Letztes, freilich zugleich auch ein Hochwichtiges zu erörtern: das Verhältnis des Dramas zur Sittlichkeit.

Das Drama ſteht zu der Sittlichkeit in keinem anderen Verhältniſſe, als jedes andere Dichtungswerk und jedes Kunſtwerk überhaupt. Ein Kunſtwerk iſt durch ſich ſelbſt ſittlich, kann gar nicht anders als ſittlich ſein —, ſonſt iſt es eben kein Kunſtwerk, ſo gefällig auch ſeine äußere Form ſein mag (ſ. S. 36). Wenn von einem Werke, das als Kunſtwerk anerkannt wird, doch ſo oft unſittliche Wirkung behauptet wird, ſo iſt das eine mindeſtens ſchiefe Behauptung. Ein wirkliches Kunſtwerk kann nie unſittlich wirken, d. h. es kann nie die Sittlichkeit derer ſchädigen, welche mit ſittlich reinem Empfinden an ein Kunſtwerk herantreten. Aber allerdings können ſittlich ſchon verderbte Perſonen aus einem Kunſtwerke weiteren moraliſchen Giftſtoff einſaugen. Es verhält ſich in dieſer Hinſicht, wie in der phyſiſchen Welt z. B. mit den Speiſen. Eine ſaftige, reife Traube zu verzehren, iſt jedem normal Geſunden Erquickung und Genuß, der ſchwer Magenkranke aber kann ſich den Tod daran eſſen. Wenn das geſchieht, ſo iſt nicht die Frucht anzuklagen, ſondern der ungeſunde Zuſtand deſſen, der ſie genoß. Genau ſo kann der Anblick z. B. eines Gemäldes einen ſchon ſittlich kranken Beſchauer zu noch tieferem ſittlichen Sinken veranlaſſen. Nicht das Gemälde trägt jedoch die Schuld, ſondern die ſchon vorhandene ſittliche Erkrankung des Beſchauers; ein ſittlich Geſunder würde nicht den mindeſten Schaden erlitten haben.

Aber — könnte man einwenden wollen — kann ein Kunſtwerk nicht gefliſſentlich zum Träger unſittlichen Denkens, zu einem Reizmittel gemeinſter Sinnlichkeit gemacht werden? Ganz gewiß kann das geſchehen, und es iſt

leider unendlich oft geschehen. Aber auch hier sei gestattet, auf ein Gleichnis Bezug zu nehmen. Auch der lieblichsten und harmlosesten Frucht kann tötliches Gift eingespritzt werden, so daß sie dem Genießenden zum Verderben wird. Nicht die Frucht mordet dann, sondern das ihr aufgedrungene Gift thut es. Die Frucht selbst ist ihrem Wesen nach durchaus giftfrei. Es liegt also der Fall der Hineintragung giftigen Stoffes in einen seiner Natur nach giftfreien Körper vor. Mit derartigen Fällen beschäftigt sich nicht der Botaniker, sondern der Gerichtsarzt. So kann einem Kunstwerke sittliches Gift eingeträufelt werden. Das Gift muß dann verderblich wirken, sobald es auf einen dafür geeigneten Organismus übertragen wird. Die verderbliche Wirkung aber geht da nicht von dem Kunstwerke als solchem, sondern von dem ihm eingemischten Gifte aus. Und wie der Botaniker es ablehnen wird, einen vergifteten Apfel in Bezug auf eben dieses Gift als zum Bereiche seiner Wissenschaft gehörig anzuerkennen, so muß der Ästhetiker ein vergiftetes Kunstwerk aus dem Kreise seiner Betrachtung ausschließen und die Beschäftigung damit dem Staatsanwalte überlassen.

Ebenso wie mit unsittlicher Tendenz, kann ein Kunstwerk auch mit sittlicher Tendenz von seinem Urheber absichtlich und geflissentlich durchtränkt werden. Vom moralischen Standpunkte aus kann ein solches Verfahren an sich nur gebilligt werden, und jedenfalls ist der Wille zu loben, aus dem es entspringt. Indessen auch die sittliche *Tendenz* trägt in das Kunstwerk einen seinem Wesen fremden Bestandteil hinein und bringt dadurch eine Veränderung in der Beschaffenheit des Kunstwerkes hervor, welche ästhetisch nur nachteilig wirken kann. Und die Sittlichkeit selbst wird durch ihr geflissentlich dienen sollende tendenziöse Kunstwerke meist nicht gefördert, sondern geschädigt werden. Für eine aufdringlich erscheinende sittliche Belehrung besitzen die Menschen wenig Empfänglichkeit, eher Widerwillen, ja die Neigung, die Lehre im umgekehrten Sinne zu verstehen. Und so kann es geschehen, daß das tendenziös sittliche Kunstwerk geradezu unsittlich wirkt, wenigstens in mittelbarer Weise.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen: jedes Kunstwerk ist an sich sittlich und wirkt sittlich auf sittlich reine Menschen, es kann aber nachteilig einwirken auf unsittliche Menschen. Jedes Ding, auch das edelste, ist ja doppelter Wirkung fähig. Das Kunstwerk kann aber geflissentlich ebensowohl mit einer unsittlichen wie auch mit einer sittlichen Tendenz erfüllt werden. Beides ist ästhetisch ein Fehler. Die unsittliche Tendenz *muß* vergiftend wirken, die sittliche Tendenz *kann* unter Umständen die Sittlichkeit fördern, meist aber erweist sie sich als wirkungslos oder sogar als sittlich nachteilig. Am ehesten noch darf man von sittlich tendenziösen Kunstwerken *die* Wirkung erwarten, daß sie den Spielraum für unsittliche Bestrebungen in der Kunst einschränken.

Digitized by Google

Kunſtwerke mit unſittlicher Tendenz ſind Verbrechen und können, weil ſie Verbrechen ſind, nur von unſittlichen Menſchen geſchaffen und nur von ſolchen mit Luſtempfindung betrachtet werden. Deshalb ſind ſie keine Kunſtwerke im wahren Sinne des Wortes.

Kunſtwerke mit ſittlicher Tendenz ſind Irrtümer und können, weil ſie Irrtümer ſind, nur von ſolchen Menſchen geſchaffen und mit Luſtempfindung betrachtet werden, welche eine irrige Anſchauung von dem Weſen der Kunſt beſitzen. Deshalb ſind auch ſie keine Kunſtwerke in dem wahren Sinne des Wortes.

Ein wahres und wirkliches Kunſtwerk iſt frei von jeder ſittlichen *Tendenz*, und gerade deshalb *iſt* es ſittlich und *wirkt* es ſittlich.

Aus obigen Sätzen ergiebt ſich als Nutzanwendung für das Drama, daß das Drama ſittlicher *Tendenz* durchaus und unbedingt abzulehnen iſt. Es läßt ſich dies aber auch auf noch andere Weiſe begründen.

Wenn das Drama eine ſittliche Tendenz haben ſoll (man betone das Wort „Tendenz“ und verwechsle es nicht mit „Wirkung“!), ſo iſt unbedingt erforderlich, daß der Held entweder in dem Streben nach einem ſittlich guten Ziele ſiegt oder aber in dem Streben nach einem ſittlich verwerflichen Ziele unterliegt. Denn die Sittlichkeit (oder was hier dasſelbe iſt, die Gerechtigkeit) erheiſcht, daß die Tugend belohnt, die Sünde beſtraft werde. Will nun der dramatiſche Dichter in ſeinen Schöpfungen dieſem Gebote ſich fügen, ſo darf er nie einen nach ſittlich gutem Ziele ſtrebenden Helden unterliegen, ebenſowenig auch, was aber von ungleich geringerer Bedeutung iſt, einen nach ſittlich böſem Ziele trachtenden Helden ſiegen laſſen. Damit aber würden der dramatiſchen Dichtung bedauerlich enge Grenzen geſteckt werden, innerhalb deren ſie nur Weniges ſchaffen könnte. Man vergegenwärtige ſich einmal, welche klaffende Lücke in der dramatiſchen Litteratur entſteht, wenn man ſich alle Tragödien hinwegdenkt, deren Held im Streben nach einem ſittlich guten Ziele unterliegt! Aber etwas anderes iſt noch ſchlimmer. Im wirklichen Leben iſt keineswegs der Tugend immer der Sieg, dem Laſter ſtets die Niederlage beſchieden. Im Gegenteile, die Erfahrung lehrt, daß das Laſter weit öfter ſiegt, als die Tugend, weil das erſtere nicht, wie die letztere, in der Wahl der Mittel durch ſittliche Rückſichten behemmt iſt. Wenn nun die dramatiſche Dichtung eine ſo feſtſtehende Erfahrung mißachten und eine ideale Welt, in der ſtets die Tugend ſiegt, ſich aufbauen will, ſo verſündigt ſie ſich an der Wahrſcheinlichkeit und verzichtet damit zugleich auf Verſtändlichkeit. Denn die Zuſchauer, von denen ja ein jeder ſein Teil praktiſcher Lebenserfahrung beſitzt, werden gar nicht begreifen, daß es im Drama ganz anders zugehen ſoll, als im wirklichen Leben. Dieſes Nichtbegreifen macht übrigens faſt notwendig auch jede Wirkſamkeit der ſittlichen Tendenz unmöglich.

Digitized by Google

Denn was ſoll dem Zuſchauer eine Lehre nützen, für welche er im realen Leben ſo ſelten Beſtätigung findet?

Eine Gattung aber des ſittlichen Tendenzdramas ſcheint als berechtigt anerkannt werden zu müſſen. Nicht etwa die allegoriſierende Moraldichtung, in welcher Tugend und Laſter in ihren höchſteigenen Perſonen auftreten und höchſt erbaulich einander mit ſchöngeſetzten Reden befehden — nein! aber die ſatiriſche Komödie, welche erbarmungslos die Geißel ſchwingt über den breiten Rücken der verderbten bürgerlichen Geſellſchaft. Nun, ganz gewiß beſitzt dieſe Komödie, namentlich wenn ſie von der Meiſterhand eines Ariſtophanes oder Gogol geſchrieben wird, ihr volles und gutes Daſeinsrecht, wobei man nur bedauern kann, daß ſie, wenigſtens in ariſtophaniſchem Zuſchnitt, von ihrem Daſeinsrechte bloß dann und dort Gebrauch machen darf, wann und wo die Staatsgewalt ohnmächtig geworden iſt. Denn ein Staat, welcher ſich noch kräftig fühlt und ſein Anſehen zur Geltung zu bringen weiß, der kann unmöglich ein ſolches Luſtſpiel zulaſſen, wie es in dem alternden, mehr und mehr zugleich dem Marasmus und der Anarchie anheimfallenden Gemeinweſen Athens zu Ariſtophanes' Zeit emporſchoß. Aber ſo daſeinsberechtigt die ſatiriſche Komödie auch iſt, ſie beweiſt nichts für das Daſeinsrecht des ſittlichen Tendenzdramas überhaupt. Die ſatiriſche Komödie iſt nämlich ebenſowenig ein wirkliches Drama, wie das ſatiriſche Epos ein wirkliches Epos iſt. Satire und Kunſt ſchließen ihrem Weſen nach einander aus. Werden ſie dennoch äußerlich mit einander verbunden, ſo überwiegt in dieſem Zwitterwerke entweder der künſtleriſche Beſtandteil den ſatiriſchen oder aber, und das iſt das Gewöhnliche, der ſatiriſche den künſtleriſchen. In der ſatiriſchen Komödie iſt das letztere der Fall: ſie iſt Satire in dramatiſcher Form. Dieſen Thatbeſtand zu erweiſen, würde hier zu weit führen. Aber es iſt auch nicht erforderlich. Es genügt, daran zu erinnern, wie herzlich unbedeutend die dramatiſche Fabel in Ariſtophanes' Luſtſpielen oder auch in Gogols „Reviſor" iſt. Sollte nach ihr der Wert dieſer Dichtungen bemeſſen werden, die Schätzung würde recht niedrig ausfallen. Nicht als Dramen, ſondern als Satiren ſind derartige Schöpfungen bewundernswert. Die dramatiſche Fabel in ihnen ſteht zur Satire in einem ähnlich untergeordneten Verhältniſſe, wie in der Oper der Text zur Muſik.

Alſo das Drama ſei frei von jeder ſittlichen Tendenz. Gerade dann wird es im vollſten Maße die ihm innewohnende Kraft ſittlicher Wirkung bethätigen können.

Worin aber beſteht und welcher Art iſt die ſittliche Wirkung des Dramas?

Indem wir zu einer kurzen Erörterung auch dieſer Frage übergehen, fügen wir zunächſt eine andere — ſcheinbar ganz fernliegende — Frage hinzu zugleich mit ihrer Beantwortung.

Worin iſt die Luſtempfindung begründet, welche ein Kampf zwiſchen zwei einander ungefähr ebenbürtigen, ungefähr gleich gut gerüſteten und gleich waffengeübten Gegnern bei den Zuſchauern ſelbſt dann erweckt, wenn die letzteren durchaus unbeteiligt ſind? Nun, zu einem Teile gewiß in der Spannung, mit welchem dem endlichen Ausgange entgegengeſehen wird, inſofern iſt ja jede im Vollzuge befindliche Handlung intereſſant: mit Spannung auf den Erfolg begleitet man ſogar das Rollen jeder Kugel, die ein Kegelſpieler ſchiebt. Indeſſen das Intereſſe des Zuſchauers an einem Zweikampfe iſt doch noch ein anderes und höheres. Ein ernſter Kampf, in welchem Leib und Leben auf das Spiel geſetzt werden, und in welchem überdies vielleicht noch ein Streit um ein hohes Ziel zum Austrag gebracht werden ſoll —, ein ſolcher Kampf zwingt die Kämpfer zur äußerſten Anſpannung ihrer körperlichen und ſeeliſchen Kräfte und alſo zur vollſten Entfaltung und Geltendmachung ihrer Individualität. Das iſt es, was dem Schauſpiel eines Kampfes ſo eigenartig feſſelnden Reiz verleiht. Das Geſagte gilt übrigens nicht etwa bloß vom Waffenkampfe, ſondern auch, wenn ſchon in minderem Maße, von einem Kampfe, der lediglich geiſtiger Art iſt, und wäre es auch nur ein Kampf auf dem Schachbrette. Jedwedem Kampfe zuzuſchauen, iſt hohe Luſt, denn ſchön iſt der Anblick des ſeiner Kraft ſich vollbewußten und ſeine Kraft vollbrauchenden Menſchen. Selbſt das kämpfende Tier iſt ſchön. Und wird wirklich Leib und Leben eingeſetzt bei dem Kampfe, ſo liegt gerade darin für den Zuſchauenden noch beſonderer Reiz, denn erhebend iſt es, Menſchen zu ſehen, die um eines Strebens willen ihr Leben hinzuopfern bereit ſind. Solches todesverachtende Handeln ſteht hoch über dem gemeinen Alltagstreiben, in welchem ein jeder ſo ängſtlich das liebe leibliche Selbſt behütet.

Aber freilich, wenn der Kampf auf Tod und Leben geführt wird, ſo miſcht ſich in die Luſtempfindung des menſchlich fühlenden Zuſchauers die Unluſtempfindung banger Beſorgnis über das Schickſal der Kämpfenden, denn wenigſtens für einen derſelben iſt der Tod oder doch ſchwere Verwundung faſt mit Gewißheit zu erwarten. Meiſt wird dieſe Unluſtempfindung ſogar die Luſtempfindung überwiegen. Wer menſchlich fühlt, kann alſo einem ernſten Kampfe nur unter der unerfüllbaren Bedingung mit ungetrübter Luſt zuſchauen, daß er die Gewißheit beſäße, es werde trotz des im Kampfe bethätigten Ernſtes doch keiner der Kämpfenden den Tod oder eine unheilbare Verwundung erleiden. Übrigens würde dann das Intereſſe am Kampfe, inſofern es auf der geſpannten Erwartung des Ausganges beruht, doch immerhin weſentlich herabgemindert werden. Ein Turnier iſt nicht ſo feſſelnd wie ein wirklicher Kampf.

Wenn aber die Wirklichkeit dem menſchlich Fühlenden die ungetrübte Luſtempfindung beim Anblick ernſten Kampfes verſagt, ſo wird wenigſtens

durch die Dichtung, insonderheit durch die dramatische, der Genuß solcher Freude ihm vergönnt.

Epos und Drama sind in ihrem Wesen Kampfdichtungen, d. h. Dichtungen, welche den Verlauf eines — sei es mit physischen, sei es mit geistigen Waffen geführten — Kampfes zum wesentlichen Inhalt haben. Im Epos wird ein Kampf *erzählt*, in dem auf der Bühne versinnlichten Drama wird ein Kampf leibhaftig *dargestellt*. Das Drama ist also in noch vollerem Sinne Kampfdichtung, als das Epos. Die Kämpfer im Epos lassen sich mit Gestalten in halb erhabener Arbeit, die Kämpfer im Drama mit Bildsäulen vergleichen, und zwar, wenn das Drama durch die Mimik ergänzt wird, mit Bildsäulen, denen ein Zauberer Leben eingehaucht und damit auch volle Persönlichkeit verliehen hat.

Der Held des Dramas — und ebenso des Epos, doch dieses muß hier unberücksichtigt bleiben — erstrebt stets ein bestimmtes Ziel, sein Streben aber ist zugleich ein stetes Ringen, ein steter Kampf. Auch dann, wenn Waffen auf der Bühne nicht erklirren.

Dem Streben des Helden widersetzen sich Gegner und suchen all sein Bemühen zu vereiteln. Dem Streben des Helden türmen sich Hindernisse entgegen, die in sachlichen Verhältnissen begründet und vielleicht unüberwindbar sind. Dem Streben des Helden endlich kann feindlich gesinnt sein eine oder die Gesamtheit der überirdischen Mächte, denen die letzte Entscheidung zusteht über alles menschliche Thun.

Das Drama als Kampfgedicht ist idealisierte Wiederholung des wirklichen Lebens.

Das Leben aber ist ein steter Kampf des Ichs gegen das Außer-Ich, des Subjekts gegen das Objekt. Jedes Individuum muß, und wäre es auch nur zur Behauptung seines Daseins, unablässig kämpfen gegen andere Individuen, kämpfen gegen die es umgebenden Dinge, kämpfen gegen das ihm auferlegte Geschick.

Aber im wirklichen Leben sind die Kämpfe des Individuums meist reizlos ausgedehnt über lange Zeiträume, gelten meist nur niederen Zielen, bewegen sich meist in trüben und verworrenen Linien, werden auch oft in ihrer Schärfe abgestumpft durch die Mattigkeit der Kämpfer selbst und durch deren dumpfe Ergebung in das, was ihnen als unabänderlich erscheint. So machen die Kämpfe des wirklichen Lebens dem Beobachter meist den peinlichen Eindruck chronischer Krankheiten, oder auch es erscheinen ihm die Kämpfenden wie nichtige Schatten, welche planlos und ergebnislos an einer Wand durcheinander huschen.

Indessen auch im wirklichen Leben geschieht es zuweilen, daß ein einzelner im Ringen nach höherem Ziele zu ernstem Kampfe sich befähigt fühlt,

den Kampf aufnimmt und durchführt mit dem Aufgebot aller Thatkraft und nicht eher raſtet und ruht, als bis der Kampf ſeinen Abſchluß im Siege oder in der Niederlage gefunden hat. Wenn das geſchieht, wird der Kämpfende zum Helden, und ſein Handeln wird geeignet zur Darſtellung im Drama. Doch wird auch dann der dramatiſche Dichter den Helden und die Handlung nicht ohne weiteres für ſeine Zwecke verwerten können, ſondern er wird Abänderungen vornehmen müſſen, um ſowohl dem Charakterbilde des Helden wie auch dem Verlaufe der Handlung diejenigen ſcharfen und klaren Umriſſe zu geben, welche zur Erreichung äſthetiſcher Bühnenwirkung erforderlich ſind. Er wird einerſeits, ſo zu ſagen, die Wirklichkeit verbeſſern müſſen, indem er mit größerer Beſtimmtheit, als ſie es zu thun pflegt, das Weſentliche zur Erſcheinung bringt, anderſeits wird er an Stelle des Realen das Ideale einzuſetzen haben, wenn an dem Realen die Kruſte platter Alltäglichkeit haftet.

Das Charakterbild des dramatiſchen Helden muß eine ſtark ausgeprägte Individualität zeigen, und zwar müſſen die für die Handlung maßgebenden Einzelzüge derſelben ſich ungleich ſchärfer und, um ſo zu ſagen, markierter darſtellen, als es im wirklichen Leben geſchieht. Denn die dramatiſchen Charaktere müſſen, wie ſchon einmal bemerkt wurde (vgl. oben S. 46), in der Zeichnung auf Fernwirkung berechnet, müſſen gleichſam konzentrierte und potenzierte Charaktere ſein, welche zum mindeſten nach einer beſtimmten Richtung hin über das menſchliche Durchſchnittsmaß ſich erheben. Dieſe Konzentration der Charaktere wird ſchon durch die der Handlung des Dramas notwendig eigentümliche Gedrängtheit der Handlung erfordert. Im wirklichen Leben verteilt ſich der Verlauf einer bedeutenden Handlungsreihe meiſt auf einen längeren Zeitraum und erleidet überdies oft Unterbrechungen durch ſtörende Zwiſchenereigniſſe. In der Aufführung eines Dramas dagegen muß die Handlung binnen wenigen Stunden zum Ablauf gelangen. Allerdings kann der Dichter fingieren, daß die Handlung über einen langen Zeitraum ſich erſtrecke, daß die einzelnen Stadien der Handlung durch Zwiſchenzeiten getrennt ſeien. Aber dieſe Fiktion bleibt doch nur auf dem Papiere, für die Wirklichkeit der Bühne iſt ſie belanglos, denn da kann eben von Berückſichtigung der Zwiſchenzeiten gar keine Rede ſein, ſondern die Handlung ſpielt in jedem Falle ſich raſch im Rahmen höchſtens einiger Stunden ab.

Die Gedrängtheit der ohne Aufenthalt verlaufenden Handlung erfordert es, daß der Held in dem Ringen nach dem Ziele, das er ſich geſteckt, ſeine ganze Thatkraft aufwende und ſeine Individualität voll entfalte. Nur unter dieſer Bedingung wird der raſche Verlauf der Handlung wahrſcheinlich. Dabei iſt es an ſich ganz gleichgültig, ob das erſtrebte Ziel ein ſittliches

oder ein unſittliches iſt und welcher Art die Mittel ſind, mit denen ihm nachgetrachtet wird.

Im wirklichen Leben wird dem Individuum die volle Entfaltung und damit auch die volle Geltendmachung höchſtens in Ausnahmefällen vergönnt, denn meiſthin ſtellen die äußeren Verhältniſſe, und zwar oft ſolche recht kleinlicher Art, hemmend ſich entgegen, nicht ſelten freilich auch die an ſich ſehr löblichen Rückſichtnahmen auf die Sittlichkeit. Jedenfalls bietet das wirkliche Leben nur ausnahmsweiſe die Möglichkeit dar, die volle Entfaltung einer Individualität im ernſten und zielbewußten Ringen nach einem beſtimmten Ziele zu beobachten. Und wird einmal die Möglichkeit zu ſolcher Beobachtung gewährt, wie wenige befinden ſich da in der Lage, ſie voll auszunutzen, dem Gange der Begebenheiten mit ungeteilter Aufmerkſamkeit und von einer günſtigen Stellung aus zu folgen.

Was das Leben meiſt verſagt, das vermag das auf der Bühne verſinnlichte Drama zu geben: den Anblick des im Kampfe nach einem Ziele ſeine edelſten Kräfte voll entfaltenden und brauchenden Menſchen.

Dieſer Anblick aber, dieſes Schauſpiel übt ſittliche Wirkung mächtigſter Art aus: es hebt den Zuſchauenden hoch empor über den dumpfigen Dunſtkreis des Alltagslebens, über das wirre und öde Treiben der gemeinen Erdenwelt, in welchem ſo viele Individualitäten verkümmern und verzwergen, weil ihnen der Spielraum zu ihrer Bethätigung zu widerlich knapp und eng zugemeſſen iſt.

Das Drama zeigt uns volle, ganze Menſchen, wie ſie im wirklichen Leben ſo ſelten erſcheinen und noch ſeltener unſerer Beobachtung erreichbar ſind.

Nichts aber iſt erhebender, als der Anblick eines Vollmenſchen: erſt aus ihm erkennen wir, welche Kräfte, ungehobenen Schätzen vergleichbar, in dem Menſchengeiſte ſchlummern und welcher Leiſtung ſie fähig ſind, wenn ihnen Raum zur Entfaltung vergönnt wird. Die ganze Größe, die ganze Tiefe, die ganze Herrlichkeit — und auch die ganze Entſetzlichkeit menſchlichen Weſens offenbart ſich in den Geſtalten des Dramas. Keineswegs immer iſt dieſe Offenbarung ſittlich erfreulich — o nein! aber auch dann wirkt ſie ſittlich, ähnlich jenen gewaltigen Naturerſcheinungen, welche uns erzittern und erbeben laſſen, zugleich aber auch mit Bewunderung vor der Majeſtät der Natur uns erfüllen.

Die volle Schönheit des Menſchenleibes ſchauen wir an lebenden Menſchen nie. Denn kein einzelner Leib iſt vollkommen ſchön, einem jeden haften irgend welche Mängel und Makel an. Den vollkommen ſchönen Leib ſchauen wir nur in den Gebilden der bildenden Kunſt, inſonderheit in denen der plaſtiſchen Kunſt.

So ſchauen wir auch die volle Herrlichkeit des Menſchengeiſtes im wirklichen Leben nie, wir ſchauen ſie aber in den plaſtiſchen Geſtalten des Dramas, in ihnen erkennen wir unſer höheres Selbſt. Dieſes höhere Selbſt iſt freilich nicht immer ein ſittlich beſſeres Selbſt, aber eben auch dann iſt die Erkenntnis von ſittlicher Wirkung.

Selbſterkenntnis lehrt uns das Drama, ſei es daß uns zeigt, welch herrlicher Entwickelung die in uns ſchlummernden Keime des Sittlichen fähig ſind, ſei es daß es uns enthüllt, wie der auch in unſere Seele geſtreute Same des Unſittlichen emporſchießen kann zu giftigſter Pflanze. Jede dramatiſche Geſtalt — und zwar nicht nur die Heldengeſtalten, ſondern auch die übrigen, freilich in minderem Maße — hält einen Spiegel uns vor, der uns ſchauen läßt, was wir werden können, ſei es aufſteigend zu den lichten Höhen der Sittlichkeit, ſei es niederſteigend zu den grauſigen Tiefen der Unſittlichkeit.

Welche mächtigere ſittliche Wirkung iſt denkbar? welche andere weiſt ſo ſichtlich und nachdrucksvoll die ſittlichen Bahnen uns an, auf denen wir wandeln ſollen?

Allerdings, auch das Epos iſt einer ähnlichen Wirkung fähig, aber doch nur einer ähnlichen, nicht der gleichen. Denn die Geſtalten des Epos treten bei weitem nicht ſo plaſtiſch hervor, wie die des Dramas, zumal des auf der Bühne verleiblichten Dramas.

Freilich gilt das Geſagte nicht von jeder Gattung des Dramas in derſelben Weiſe. Es giebt vielmehr auch hier Abſtufungen und Gradunterſchiede. Doch davon wird weiter unten zu reden ſein.

Das Drama lehrt aber noch mehr als Selbſterkenntnis.

Der Kampf des dramatiſchen Helden endet entweder mit der Niederlage oder mit dem Siege. Der erſtere Ausgang lehrt den Zuſchauenden Demut und Ergebung in den Willen einer höheren Macht, mag ſie nun Gottheit oder Schickſal heißen, der zweite Ausgang lehrt Selbſtvertrauen und wehrt damit unwürdig kleinlichem Verzagen in dem Kampfe, den man Leben nennt.

Der dramatiſche Held iſt ſtets mehr, als Durchſchnittsmenſch, denn Durchſchnittsmenſchen ſind wenigſtens für Heldenrollen nicht zu brauchen. Er tritt alſo beſſer gerüſtet und mit beſſeren Ausſichten, als der Durchſchnittsmenſch, in den Kampf ein, den er führen muß um ſeines Zieles willen. Selbſt an ſittliche Rückſichten iſt er nicht gebunden.

Und dennoch kann auch er unterliegen; dennoch kann auch ihm die Kraft verſagen in dem Ringen gegen die Verhältniſſe ſeiner Umgebung; dennoch kann auch ihm es auferlegt werden, ſich beugen zu müſſen vor der Allgewalt jener geheimnisvollen Macht, die alles Irdiſche lenkt.

Auch ein Held kann erfahren, daß menſchlichem Wollen und Streben engſte Schranken gezogen ſind.

Und wenn nun eines Helden vergeblicher Kampf gegen das Geſchick auf der Bühne dargeſtellt wird in der ergreifenden Wahrheit des Lebens, wie muß da ein ſolcher Anblick den Zuſchauenden erſchüttern im tiefſten Innern, wie nachdrucksvoll ihn gemahnen an die Nichtigkeit alles menſchlichen Wollens und Könnens!

Erkenntnis der menſchlichen Ohnmacht iſt die beſte Schutzwehr gegen jenen Übermut, gegen jene Selbſtüberhebung, die gerade den Hochbegabten und Hochſtrebenden verleiten kann zu dem Wahne, daß er ſelbſt der Herr ſeines Geſchickes ſei und ſein Handeln beſtimmen laſſen dürfe lediglich nach Maßgabe des eigenen Beliebens, des eigenen Intereſſes.

Solche Erkenntnis, ſolche Demut lehrt das Drama in der Niederlage des Helden. Wie könnte es ſittlichere Lehre geben? Wer ſie aufnimmt in ſein Inneres, der wird deſſen ſich bewußt, daß über dem menſchlichen Daſein ein höherer, mächtigerer Wille waltet, als des Menſchen Wille es iſt, und daß menſchliches Handeln an ſittliche Erwägungen ſich binden muß, d. h. an Erwägungen, welche über die Eingebungen der Selbſtſucht ſich erheben zur Rückſichtnahme auf das Allgemeinwohl, welche alſo über das Perſönliche ſich erheben zur Selbſtloſigkeit, über das dem Individuum Nützliche zu dem der Allgemeinheit Nützlichen, d. h. zu dem Guten.

In jedem Menſchen lebt der Trieb zu möglichſter Geltendmachung der eigenen Individualität. Die Bethätigung dieſes Triebes iſt durchaus notwendig, denn nur durch ſie behauptet jeder einzelne Menſch ſein Daſein und bringt ſeine Perſönlichkeit zur Entwickelung. Inſofern alſo iſt ſie Pflicht der Selbſterhaltung und der Selbſtbildung. Indem aber das Individuum dieſer Pflicht genügt, gerät es in Kampf mit anderen Individuen, welche zu gleicher Zeit im gleichen Raume das gleiche Ziel verfolgen. Auch dieſer Kampf iſt an ſich notwendig. Aber es iſt ein Kampf eigener Art. Denn die Kämpfenden ſind einander nicht nur Gegner, ſondern auch Verbündete und Genoſſen, weil ſie gemeinſam ſowohl engeren als auch weiteren Vereinigungen durch Geburt und Verhältniſſe unabänderlich angehören: der Familie, dem Volke, der Menſchheit. Jede dieſer Vereinigungen hat ihre gemeinſamen Intereſſen, deren Verletzung durch einen einzelnen jeden andern einzelnen und ſolglich die Allgemeinheit benachteiligt. Wenn alſo die Angehörigen einer und derſelben Vereinigung mit einander kämpfen, ſo erfordert es das Gemeinwohl, daß keiner der Kämpfenden den Kampf rückſichtslos führe, d. h. daß ein jeder in der Verfolgung ſeines perſönlichen Vorteils, in dem Streben nach Geltendmachung ſeines eigenen Selbſt die Grenze innehalte, deren Überſchreitung eine dem Gemeinwohle nachteilige Schädigung der Intereſſen eines

einzelnen oder gar mehrerer oder ſelbſt vieler einzelner mit ſich bringen müßte. Dieſes Grundgebot menſchlicher Wohlfahrt, dieſes für die Beziehungen der Menſchen unter einander vornehmſte Sittengeſetz, kann von dem Kämpfenden beachtet, es kann aber auch mißachtet werden. Wer es mißachtet, belaſtet ſich ſtets mit der ſchweren Doppelſchuld der Selbſtſucht und der Selbſtüberhebung: der Selbſtſucht, weil er nur das eigene Intereſſe zu fördern trachtet; der Selbſtüberhebung, weil er die Leiſtungsfähigkeit ſeiner Individualität höher veranſchlagt, als die aller ihm gegenüber ſtehenden. Und wenn Selbſtſucht und Selbſtſtüberhebung dann ihren Ausdruck finden in Thaten, ſo ſind die Thaten Verbrechen.

Die Niederlage des ſelbſtſüchtigen, das Allgemeinwohl mißachtenden Kämpfers muß dem Zuſchauenden veranſchaulichen, daß maßloſes, ſelbſtiſches Streben an unüberſteiglicher Schranke zerſchellen und dem Strebenden Vernichtung bringen kann.

Aber freilich, Niederlage und Untergang können auch dem beſchieden ſein, der den Kampf gegen die Selbſtſucht anderer aufnimmt, um das Allgemeinwohl zu ſchützen und zu fördern. Gerade ein ſolcher idealer Kampf findet ſelten nur im Siege ſeinen Abſchluß, denn wer ſelbſtlos ſtrebt und deshalb auch der Selbſtſucht anderer Befriedigung nicht in lockende Ausſicht ſtellt, der ſteht meiſt allein und unterliegt in ſeiner Vereinzelung der Übermacht ſeiner Gegner und der Ungunſt der Verhältniſſe.

Die Niederlage eines Helden, der nicht für ſich, ſondern für das Heil ſeiner Mitmenſchen kämpft und im Kampfe nicht nur all ſeine Kraft, ſondern auch ſein Daſein einſetzt, muß ſie in dem Zuſchauenden nicht ein tief ſchmerzliches Gefühl, alſo hochgradige Unluſtempfindung erwecken? Ganz gewiß! Aber doch verbindet mit dem Schmerze ſich zugleich hohe und zwar ſittliche Freude, erzeugt aus der Wahrnehmung, daß der Menſch fähig iſt der Erhebung über die Selbſtſucht und der aufopfernden Hingabe an das Wohl der anderen. Jener Schmerz und dieſe Freude verſchmelzen zu dem eigenartigen Miſchgefühle, das man Wehmut nennt. Die Wehmut kann, je nachdem die Freude oder der Schmerz in ihr überwiegt, als Luſt oder als Unluſt empfunden werden. In dem erſteren Falle iſt ſie der Rührung verwandt und unterſcheidet ſich von dieſer nur durch die Beziehung auf die Vergangenheit. Als Unluſt empfunden wird Wehmut zur Trauer.

Im wirklichen Leben wird der tragiſche Ausgang eines nach edlem Ziele ſtrebenden Helden Trauer erregen, da aus leicht erſichtlichem Grunde Schmerz über den Untergang des Helden die Freude an der Idealität ſeines Handelns überwiegen muß. Anders im Drama. Denn mag die Anteilnahme des Zuſchauenden an dem Verlaufe der Handlung auch die lebhafteſte und die Darſtellung der Handlung die lebenswahrſte ſein, nach Beendigung

der Aufführung wird der Zuſchauende doch zu dem Bewußtſein kommen, daß es ſich nur um eine Fiktion handelt, mag auch immerhin der Held eine geſchichtliche Perſönlichkeit ſein. Nicht alſo Trauer, ſondern Wehmut wird als Wirkung des Dramas mit tragiſchem Ausgange ſich ergeben. Weil nun dieſe Wehmut wurzelt in der Betrachtung des Gegenſatzes, der zwiſchen dem idealen Beweggrunde und dem tragiſchen Ausgange des Handelns beſteht, ſo iſt ſie ein Gefühl von ſittlicher Kraft, das den, welchen es ergreift, herausreißt aus der ſittlichen Gleichgültigkeit des Alltagslebens.

Mit dieſer Wehmut verbindet ſich nun die Demut. Wer da ſchauen muß, wie ein nach Idealem ſtrebender Held unterliegt, wie an dem Trotze der Verhältniſſe, gegen welche er ankämpft, ſeine edle Kraft zerſchellt, wie das Gemeine ſiegen kann über das Erhabene —, der empfindet im tiefſten Herzensgrunde die Bedingtheit des menſchlichen Daſeins und die Ohnmacht des menſchlichen Willens. Dieſer Empfindung wieder entquillt die Überzeugung, daß die menſchlichen Dinge nicht durch Menſchenwillen geſtaltet werden, ſondern durch eine höhere Macht, in deren Fügungen wir uns ergeben müſſen.

So erweckt das tragiſche Drama in uns das Vollbewußtſein unſerer eigenen Kleinheit, und indem es uns dadurch unſere Stellung gegenüber dem Irdiſchen und zugleich dem Überirdiſchen anweiſt, mahnt es uns, die eigene Kraft nicht zu überſchätzen und nicht, uns ſelbſtüberhebend und ſelbſtſüchtig, in der Geltendmachung des eigenen Ichs das Gemeinwohl zu ſchädigen. Wer dieſe Mahnung beachtet, der beſitzt die wichtigſte Norm ſittlichen Denkens und Handelns.

Die im weſentlichen gleiche Lehre erteilt das nicht-tragiſche Drama. Freilich ſiegt in ihm der Held und erreicht das erſtrebte Ziel, aber nur unter Mühen und Gefahren, bis zuletzt bedroht von der Möglichkeit einer Niederlage, erringt er den Sieg, erringt ihn überdies nicht lediglich durch ſeine eigene Kraft, ſondern nur durch die Beihilfe anderer und durch das Zuſammentreffen günſtiger Umſtände, ein Zuſammentreffen, das im letzten Grunde als Zufall bezeichnet werden muß. So erſcheint der glückliche Ausgang als das Ergebnis vieler Faktoren, von denen nicht wenige und nicht unwichtige außerhalb des Helden ſelbſt liegen und von dieſem auch nicht geſchaffen, ſondern nur, wenn ſie ihm von ſelbſt ſich darbieten, benutzt werden können. So muß der Held — und der Zuſchauende mit ihm — im Siege nicht minder, wie in der Niederlage, die Bedingtheit und Gebundenheit des menſchlichen Handelns erkennen, und weit entfernt, daß der Sieg den Sieger zur Selbſtüberhebung verleiten müßte, wird er ihm vielmehr die Beſchränktheit menſchlichen Könnens zum klaren Bewußtſein bringen, alſo zur Demut ihn führen.

Immerhin aber iſt das tragiſche Drama mächtigerer und nachhaltigerer ſittlicher Wirkung fähig, als das nicht-tragiſche. Es beruht das auf zwei Thatſachen. Erſtlich iſt die Niederlage eines Helden ein, um ſo zu ſagen, eindrucksvolleres Ereignis, als der Sieg. Denn von einem Helden darf man, eben weil er ein Held iſt, im voraus den Sieg erwarten; erfolgt ſtatt deſſen die Niederlage, ſo iſt dies etwas Unerwartetes und folglich etwas, was den Zuſchauenden tiefer ergreift, als die Beſtätigung der Erwartung dies zu thun vermag. Sodann aber iſt, wenigſtens meiſt, im tragiſchen Drama das Streben des Helden auf ein höchſtes Ziel, auf ein ideales Ziel gerichtet, denn nur bei einem ſolchen kann der Einſatz des Lebens verſtändlich erſcheinen. Das Drama nicht-tragiſchen Ausganges dagegen gipfelt in der Regel in Zielen mehr oder weniger untergeordneter Art. Es bedarf aber nicht erſt der Bemerkung, daß mit der Bedeutſamkeit des Zieles der dramatiſchen Handlung auch die Bedeutſamkeit der aus dem Verlaufe und Abſchluſſe dieſer Handlung ſich ergebenden ſittlichen Wirkung ſich ſteigern muß.

Es kann ſcheinen, als ob das nicht-tragiſche Drama mit komiſcher Verwickelung einer ſittlichen Wirkung entweder gar nicht oder doch nur in geringfügigem Grade fähig ſei. Denn die Komik ſchließt — ſo ſollte man wenigſtens meinen — den ſittlichen Ernſt aus. Freilich wird man von dieſem Urteile ſofort die ſatiriſche Komödie ausſchließen müſſen, da man dieſer ja ſittlichen Ernſt unmöglich abſprechen kann. Aber allerdings will dieſe Ausnahme nicht viel beſagen, denn, *wenn* die ſatiriſche Komödie ſittlich wirkt, ſo thut ſie dies in ihrer Eigenſchaft als Satire, nicht als Komödie — iſt doch die ſatiriſche Komödie nur der äußeren Form nach ein Drama (vgl. oben S. 63). Übrigens könnte man, nebenbei bemerkt, wohl mit Recht daran zweifeln, daß jemals eine Satire ſittlich gewirkt habe. Ariſtophanes' Komödien wenigſtens haben — die Geſchichte lehrt es — den Sittenverfall Athens nicht aufgehalten.

Die Bedenken gegen die ſittliche Wirkungsfähigkeit der (nicht-ſatiriſchen) Komödie ſind gewiß nicht unbegründet, und *das* iſt jedenfalls zuzugeben, daß bei dem Luſtſpiele von einer ſo mächtigen ſittlichen Wirkung, wie das ernſte Drama ſie zu üben vermag, keine Rede ſein kann. Sittlicher Ernſt wird durch die Komik einer Handlung zwar nicht ausgeſchloſſen — denn die Komik kann ja durchaus ſittlich ſein —, aber er wird doch zurückgedrängt; wenn er dennoch ſich einmal geltend macht, ſo geſchieht das nicht wegen, ſondern trotz der Komik. Indeſſen eine ſittliche Wirkung, ähnlich der des ernſten (nicht-tragiſchen) Dramas, nur freilich viel ſchwächer, vermag doch auch die Komödie zu üben, abgeſehen ſelbſtverſtändlich von dem Falle, daß ſie tendenziös unſittlich iſt und dadurch aus dem Bereiche der Kunſt ausſcheidet. Denn auch in der Komödie erringt der Held den Sieg nicht

leicht und ungefährdet. Freilich sind die Schwierigkeiten, die er zu überwinden, und die Gefahren, die er zu bestehen hat, nur komischer Art, und nicht sein Leben setzt er auf das Spiel, sondern höchstens steht im Falle des Mißerfolges ihm eine Tracht Prügel oder eine gründliche Beschämung in Aussicht. Immerhin aber muß doch auch der Held der Komödie die Bedingtheit und Gebundenheit menschlichen Handelns erkennen, und auch er also kann seines Zuschauers Lehrer in der Demut sein. Aber auch Selbsterkenntnis lehrt das Lustspiel, ebenso wie das ernste Drama, in den in ihm dargestellten Charakteren. Mitunter dürfte in dieser Hinsicht das Lustspiel dem ernsten Drama überlegen sein, weil es eine eindringliche, bis nahe zur Karikatur heranreichende Ausmalung der Charaktere gestattet, welche wenigstens auf viele Zuschauende packender wirkt, als die einfachere Charakterzeichnung im ernsten Drama.

Dazu kommt noch ein Drittes.

Der Verlauf des Alltagslebens bringt für jeden einen Schwarm von kleinen Unannehmlichkeiten und Widerwärtigkeiten mit sich. Der Reichste wie der Ärmste wird davon unaufhörlich heimgesucht, der erstere übrigens mehr, als der letztere, denn die Anlässe zum Verdrusse häufen sich im Verhältnisse zur Kompliziertheit der Lebenseinrichtungen. Niemand ist befreit von dem steten Kampfe, von dem unaufhörlichen Scharmützel mit diesen lästigen Anfechtungen des Zufalls. Je kleinlicherer Art dieselben sind, um so mehr kann es uns verstimmen und verbittern, daß wir ohne Unterlaß mit ihnen uns herumschlagen müssen und daß alle unsere Abwehr im Grunde gar nichts ausrichtet, weil jeder neue Tag neue kleine Feinde bringen kann. Und doch dürfen wir uns durch die uns auferlegte Notwendigkeit des unablässigen Gefechtes gegen die Nadelspitzen der Außenwelt das Leben nicht verleiden lassen, wir dürfen nicht unwirsch und übellaunig werden, nicht aus jeder kleinen Verdrießlichkeit die mangelhafte Einrichtung des Weltalls folgern wollen. Die Fliege an der Wand darf uns nicht ärgern, noch weniger aber darf der etwaige Ärger über sie uns in unserem Denken und Handeln beeinflussen, unser sittliches Gleichgewicht stören. Wir müssen vielmehr einen Standpunkt der Betrachtung zu gewinnen suchen, von welchem aus alle die kleinen Plackereien des Lebens uns als ein Etwas erscheinen, mit dem man sich in aller Ruhe abzufinden hat und wodurch man sich in keiner Weise beirren lassen soll.

Einen solchen Standpunkt nun zeigt uns die Komödie. Indem sie die kleinen Wirrnisse des Alltagslebens so darstellt, daß sie als zwar für den Augenblick verdrießlich, aber im Grunde doch harmlos erscheinen, macht sie uns geneigt, auch unsererseits diesen Wirrnissen keine sonderliche Bedeutung beizumessen. Und indem sie den Gegensatz veranschaulicht, welcher zwischen

dem närriſchen und neckiſchen Spiele des Zufalls und dem Ernſte des Lebens beſteht, reizt ſie uns zu behaglichem Lachen über das drollig tolle Treiben der Welt. Dieſes Lachen aber verſöhnt uns mit der Wirklichkeit und bannt den Unmut, der ſo leicht uns ergreift, wenn kleine Ärgerlichkeiten uns bedrängen. Das iſt auch eine ſittliche Wirkung, und wahrlich keine verächtliche. Vielleicht iſt in dieſer den Menſchen mit der Wirklichkeit ausſöhnenden Kraft ſogar ein Vorzug der Komödie vor der Tragödie zu erblicken. Denn dieſe — weit entfernt, den Zuſchauer mit der Wirklichkeit zu verſöhnen — läßt gefliſſentlich die weite Kluft erkennen, welche das Ideale von dem Realen trennt.

In den obigen Betrachtungen ſind einige Fragen, denen gemeinhin große Wichtigkeit für die Theorie des Dramas beigemeſſen wird, nicht ausdrücklich behandelt worden. Nicht aus Unachtſamkeit geſchah es. Es geſchah vielmehr, weil nach der ganzen Anlage unſerer Unterſuchung die Behandlung dieſer Fragen entbehrlich ſchien, ſei es, daß ſie von dem Standpunkte der Betrachtung aus, auf welchen wir uns ſtellten, überhaupt nicht aufgeworfen werden können, ſei es, daß die Art und Weiſe, wie ſie von uns zu beantworten ſein würden, unſchwer aus unſeren Bemerkungen erſehen werden kann. Auch auf die Beurteilung und etwaige Widerlegung der Anſchauungen anderer wurde mit Bedacht von vornherein verzichtet. Nicht das konnte im Rahmen dieſes Buches erſtrebt werden, mit wiſſenſchaftlicher Ausführlichkeit und Allſeitigkeit eine Theorie des Dramas zu entwerfen, ſondern es ſollten nur die Geſichtspunkte klargelegt werden, welche für uns maßgebend ſind für die Auffaſſung und Würdigung der Wechſelbeziehungen zwiſchen Theater und Drama.

Die dramatiſche Dichtung bedarf, um zu ihrer vollen künſtleriſchen und ſittlichen Wirkung zu gelangen, notwendig der Ergänzung, d. h. der Verleiblichung oder Verſinnlichung, durch die mimiſche Kunſt. Denn nur dadurch empfangen die Geſtalten des Dramas die plaſtiſche Lebendigkeit, welche ſie den Geſtalten des Epos überlegen macht. Das Verhältnis der dramatiſchen Dichtung zur mimiſchen Kunſt iſt ein ſo enges, daß die eine die andere geradezu vorausſetzt. Daher iſt im Grunde die Frage müßig, ob die mimiſche Kunſt ihr Entſtehen dem Drama zu verdanken habe oder umgekehrt. Theoretiſch wird man ſich dahin entſcheiden müſſen, daß aus der allen Menſchen eingeborenen Luſt an mimiſcher Darſtellung fremder Handlungen das Drama erzeugt worden ſei. Das Drama entſtand mit dem

Digitized by Google

erſten Worte, welches der eine Handlung nachahmenden Gebärde als Begleitung hinzugefügt wurde. Und ſelbſt das iſt noch zu wenig geſagt. Denn auch ſchon die ſtumme Pantomime, falls ſie nur den vollſtändigen Verlauf einer Handlung darſtellt, iſt ein Drama. Die fehlenden Worte ergänzt ſich dann der Zuſchauer. So ſind Mimik und Drama in ihrem innerſten Weſen eine und dieſelbe Bethätigungsform des menſchlichen Geiſtes.

In der dramatiſchen Mimik iſt eingeſchloſſen die Recitation (oder Deklamation). Der Schauſpieler iſt Recitator und Mimiker zugleich. Als Recitator ſoll er die dramatiſche Dichtung in ſich aufnehmen, ſo wie der Dichter ſie verſtanden wiſſen will, und dann im Vortrage ſie wiedergeben (reproduzieren). Dieſe Aufgabe kann er nur löſen, wenn er vollſtändig in die geiſtige Eigenart und in die Gedankengänge des Dichters ſich einlebt. Das aber kann in vollem Umfange nie geſchehen. Daher wird eine dramatiſche Dichtung im Munde des Schauſpielers ſtets mehr oder weniger ihrem urſprünglichen Weſen entfremdet. Vermieden könnte dies, aber auch nur in Bezug auf einen Teil, nämlich in Bezug auf eine Rolle, allerdings dann werden, wenn der Dichter zugleich auch Schauſpieler wäre. Dieſe Möglichkeit aber läßt aus naheliegenden äußeren Gründen ſo ſelten ſich verwirklichen, daß ſie praktiſch gar nicht in Betracht kommt. Bei ſchriftlicher Abfaſſung eines Dramas kann der Dichter durch Bühnenanweiſungen wenigſtens Winke für die von ihm gewünſchte Art der Deklamation geben. Indeſſen dies Mittel iſt wenig verwendbar, und der Gehorſam des Schauſpielers läßt ſich nicht erzwingen. So bleibt die ſprachliche Verſinnlichung des Dramas in erheblichem Maße der Willkür des Schauſpielers überlaſſen. Daraus ergiebt ſich, wie wichtig die Perſönlichkeit des Schauſpielers, ſelbſt wenn man ihn nur als Deklamator auffaßt, für die Verſinnlichung des Dramas iſt.

Noch ſchwerwiegender iſt die mimiſche Thätigkeit des Schauſpielers. Denn in Bezug auf dieſe iſt er im weſentlichen ganz ſich ſelbſt überlaſſen. Der Dichter kann ihm ja höchſtens durch Bühnenanweiſungen einige Fingerzeige geben, und das iſt eine herzlich geringfügige, überdies auch eine von allen Zufälligkeiten der ſchriftlichen Überlieferung abhängige Unterſtützung. Als Mimiker wird der Schauſpieler recht eigentlich der Ergänzer und Fortſetzer des Dichters und damit zu einem ſelbſtſchaffenden Künſtler, während er als Deklamator auf wiederholende Thätigkeit beſchränkt iſt. Der dramatiſche Dichter legt die pſychologiſchen Urſprünge von Handlungen dar. Der Schauſpieler bringt dieſe Handlungen zur Ausführung, freilich nur nachahmend, aber die Nachahmung muß doch, ſoweit irgend thunlich, den Eindruck der Wirklichkeit hervorbringen. So führt der Schauſpieler des Dichters Werk zur Vollendung. Die Geſtalten des Dichters ſind tot,

ſo lange nicht der Schauſpieler ihnen Leben verleiht mittelſt ſeines eigenen Leibes.

Selbſtverſtändlich wird der Schauſpieler in ſeiner mimiſchen Kunſt mehr oder weniger Vollkommenes zu leiſten vermögen, je nach ſeiner phyſiſchen und geiſtigen Beanlagung. Indeſſen bei weitem nicht dadurch allein wird der Grad ſeiner Leiſtungsfähigkeit beſtimmt und bedingt, ſondern ſehr weſentlich auch durch die Weite des Spielraumes, welche die Sitte ſeiner Zeit der Entfaltung ſeiner Begabung vergönnt. Inbegriffen in dieſer Sitte ſind, wie natürlich, die jeweiligen für die ganze Einrichtung des Theaters maßgebenden Anſchauungen und die zu deren Durchführung verfügbaren techniſchen und ſonſtigen Hilfsmittel. Es beſitzt alſo die äußere Geſtaltung des Theaterweſens höchſte Wichtigkeit für die Ausübung der Schauſpielkunſt, mittelbar alſo auch für die Verſinnlichung des Dramas und in letztem Grunde ſogar für die Entwickelung der dramatiſchen Dichtung.

Die im Schauſpiel vollzogene Nachahmung der Wirklichkeit darf aber nicht bloß Perſonen, ſondern muß auch Dinge zu ihrem Objekte haben. Denn die Perſonen des Dramas erfordern eine der Handlung angemeſſene räumliche Umgebung, wenn die Handlung nicht ohne weiteres als unwahrſcheinlich befunden werden ſoll. Es muß alſo auch dem Theater für jede Handlung die zugehörige Umgebung geſchaffen, d. h. der Bühne muß eine dekorative Ausſtattung gegeben werden. Dieſe Ausſtattung kann höchſt einfach ſein, aber völlig entbehren läßt ſie ſich nicht. Andererſeits wird auch bei ſorgſamſter Ausſtattung immer noch vieles der Einbildungsfähigkeit des Zuſchauers überlaſſen werden müſſen. Zwiſchen den beiden Gegenſätzen liegen, wie begreiflich, zahlreiche Zwiſchenſtufen. Wie es aber auch immer zu einer beſtimmten Zeit bei einem beſtimmten Volke mit der Ausſtattung der Bühne gehalten werden, welche Sitte auch immer dafür maßgebend ſein möge, immer wird der betreffende Zuſtand bedeutſamſten Einfluß üben auf die Entwickelung nicht nur der mimiſchen Kunſt, ſondern auch der dramatiſchen Dichtung.

So ſind wir wieder eingetreten in die im erſten Teile der Einleitung angeſponnene Gedankenreihe und können ſie nunmehr erweitern zur geſchichtlichen Darſtellung.

Erſter Abſchnitt.

Das griechiſche Theater.

Drama und Theater der Griechen ſind aus dem Dionyſoskultus erwachſen, ſind alſo religiöſen Urſprunges, und das Theater verblieb in wenigſtens äußerem Zuſammenhange mit dem Gottesdienſte auch dann noch, als das Drama verweltlicht worden war. So trug das griechiſche Theater ſtets eine Art von ſakralem Charakter, dadurch in ſcharfem Gegenſatze ſtehend zu dem rein weltlichen Theater der Neuzeit. Das hat angelegentlichſt zu beachten, wer nach richtiger Auffaſſung griechiſcher Theaterverhältniſſe ſtrebt.

Dionyſos (Bakchos) iſt keineswegs nur der Gott des Weines, er iſt vielmehr der Gott der Zeugung, der Gott des ewigen Werdens. In dieſer Eigenſchaft geſtattete er den Gläubigen ebenſowohl eine düſtere wie auch eine heitere Auffaſſung ſeines Weſens. Denn die Zeugung iſt einerſeits ein geheimnisvoller, überſinnlicher Vorgang, andererſeits höchſte Bethätigung ſinnlicher Luſt. Und ſo erklärt es ſich, daß die Verehrung des Gottes der Zeugung ebenſowohl in dem tiefen Ernſte der Tragödie wie in der ausgelaſſenen Luſtigkeit der Komödie Ausdruck finden konnte.

Von mimiſchem Tanze, der mit Hymnengeſang begleitet ward, nahm das griechiſche Drama den Ausgang ſeiner Entwickelung, und bis in ſpäte Zeit blieb es verbunden mit Tanz und mit Geſang. Daraus ergab ſich eine (anfangs freilich nur ideale) Zweiteilung des Spielraumes und eine Doppelung des Spielerperſonals: auf dem Spielraume bewegten ſich Schauſpieler und Chor, ſo daß der Spielraum Bühne und Tanzplatz zugleich war.

Als Beſtandteil des Gottesdienſtes war das griechiſche Theater zugleich ſtaatliche Einrichtung und als ſolche der Beeinfluſſung durch private Willkür bei weitem nicht ſo preisgegeben, wie das Theater der Neuzeit.

§ 1. **Quellen für die Kenntnis des griechiſchen Theaterweſens.** Wäre uns durch ein geſchichtliches Wunder ein griechiſches Theater in unverſehrtem Zuſtande mit allen ſeinen Einrichtungen und allem ſeinen Zubehör (Dekorationen, Verſatzſtücke, Koſtüme, Masken etc.), endlich auch mit ſeinem Archive und ſeiner Kanzlei erhalten, ſo könnten wir über das griechiſche Theaterweſen leidlich gut unterrichtet ſein, abgeſehen freilich von manchem, was die Schauſpieler und Choriſten, ihre Ausbildung, ihre geſellſchaftliche Stellung, ihre Beſoldung, ihre Vortragsweiſe und dgl. anbelangt. Aber wir erfreuen uns eines ſolchen Wunders nicht. Zahlreiche Theatergebäude haben zwar in mehr oder weniger umfangreichen Trümmern den Wechſel der Zeiten bis auf den heutigen Tag überdauert, aber nur verhältnismäßig

weniges können wir aus den Ruinen lernen (vgl. § 2). Ausſtattungsgegenſtände des Theaters ſind nicht mehr vorhanden. Wirklich brauchbare antike Abbildungen von Theatergebäuden und Bühnengeräten fehlen faſt ganz. Abbildungen einzelner Schauſpielſcenen (Bühnenbilder) liegen, namentlich auf Thongefäßen und Wandgemälden, in ziemlicher Anzahl vor, aber die Vaſenbilder ſind nur kleine und meiſt roh ausgeführte Zeichnungen, in denen die Geſtalten der Schauſpieler in offenbar grotesker Verzerrung erſcheinen, ſei es daß die Künſtler beſſeres nicht leiſten konnten oder es nicht leiſten wollten. Überdies iſt die Deutung dieſer, oft wohl rein fabrikmäßig nach herkömmlichen Schablonen hergeſtellten, Bildchen vielfach eine ſehr unſichere. Die Wandgemälde aber intereſſieren mehr den Mythologen, als den Bühnenforſcher. Kleine Thonfiguren, die uns erhalten ſind, verdeutlichen uns einigermaßen das Koſtüm der alten Komödie.

Wir ſind folglich in der Hauptſache auf die Ausbeutung der litterariſchen Quellen angewieſen. Aber auch dieſe ſind keineswegs ſonderlich ergiebig. Vor allem ſind zwei Thatſachen zu beklagen. Erſtlich, daß wir über ſceniſche Dinge nur wenige inſchriftliche Urkunden beſitzen, die noch dazu in ihrer Mehrzahl wichtiger für die Litteraturgeſchichte, als für die Bühnengeſchichte ſind. Denn für die letztere iſt aus den Didaskalien, Dichter- und Schauſpielerverzeichniſſen, nur weniges zu entnehmen. Die griechiſche Theatergeſchichte, welche (zu Auguſtus' Zeit) der König Juba II. von Mauretanien verfaßte, vermutlich auf Grund alexandriniſcher Quellen, iſt leider nur in ſoweit erhalten, als ſie von Pollux (zu Kommodus' Zeit) in deſſen Onomaſtikon (einer Art Reallexikon) ausgezogen worden iſt. Ebenſo ſind Ariſtoteles' Unterſuchungen über die Didaskalien verloren. Das Gleiche gilt (das griechiſche Theater freilich nur mittelbar betreffend) von des Römers M. Terentius Varro (116 bis 23 v. Ch.) Schriften über den Urſprung und die Einrichtungen des römiſchen Theaters.

Die auf uns gekommenen griechiſchen Dramen enthalten keine Bühnenanweiſungen und auch ſonſt keinerlei Beiwerk, das uns über ſceniſche Dinge unterrichten könnte. Auch die Scholien ſchweigen ſich darüber meiſt aus. Aus dem Texte der Dramen aber laſſen ſich wohl wichtige Aufſchlüſſe gewinnen über die Bühneneinteilung und -ausſtattung ſowie über die Kleidung der Schauſpieler, mitunter über auch noch andere Dinge, keineswegs jedoch ein klares Bild von der Geſamteinrichtung des Theaters. Das iſt ja auch nicht mehr als begreiflich. Man erwäge, wie unmöglich es ſein würde, aus dem Texte z. B. der Shakeſpeare-Dramen eine deutliche Anſchauung der Theaterverhältniſſe ihrer Entſtehungszeit zu gewinnen.

Gelegentliche Angaben, welche auf das Schauſpielweſen unmittelbar oder doch mittelbar Bezug haben, ſind über die ganze weite griechiſche

Litteratur in Masse verstreut. Man findet sie nicht nur, wo man sie von vornherein erwarten darf, also etwa in historischen und philosophischen Schriften, sondern auch da, wo man sie gar nicht vermuten sollte, so z. B. bei Lexikographen (Pollux, Suidas u. A.), bei Grammatikern, bei den Kirchenschriftstellern des ausgehenden Altertums etc. Zu den griechischen Autoren kommen dann noch die römischen hinzu mit allerlei beiläufigen Notizen. Wer alle die in griechischen und römischen Schriftstellern sich findenden Mitteilungen über Bühnendinge systematisch sammeln wollte, würde einen stattlichen Band füllen können. Es wäre das übrigens eine sehr verdienstliche Zusammenstellung, vorausgesetzt, daß mit der Sammlung kritische Sichtung verbunden würde. Vorläufig ist die gewaltige Arbeit noch ungethan; auch auf einzelne Schriftsteller oder Schriftstellergruppen sich beschränkende Sammlungen fehlen noch, obwohl auch sie schon recht nützlich sein würden (so z. B. eine Sammlung aus Plutarchs Schriften). So vermag bis jetzt noch niemand voll zu übersehen, was eigentlich alles in der griechischen und römischen Litteratur über das Theater gesagt worden ist. Auf besonders interessante und inhaltsreiche neue Citate wird man freilich nicht hoffen dürfen.

Die Massenhaftigkeit der sich findenden Einzelangaben über Schauspielwesen gereicht der Forschung mehr zur Erschwernis, als zur Förderung, denn sie wirkt erdrückend und verwirrend. Jedenfalls ist die Bearbeitung dieses Materials mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden und führt durchaus nicht so leicht, wie der Laie zu glauben geneigt sein mag, zu sicherer Erkenntnis. Jede einzelne Angabe ist in Bezug auf ihre handschriftliche Überlieferung, ihre sprachliche Form und ihren sachlichen Inhalt sorgfältig zu prüfen. Bei einer jeden ist zu fragen, ob der Schriftsteller, dem wir sie verdanken, als ein vertrauenswürdiger Gewährsmann gelten darf oder nicht, ob er in Bezug auf die betreffende Sache aus eigener Erfahrung oder auf Grund fremder Mitteilungen aussagt, ob er von Verhältnissen seiner Zeit oder von denen der Vergangenheit redet, ob er endlich selbst Wert auf seine Aussage legt oder ob er dieselbe augenscheinlich als gleichgültig betrachtet. Philologie und Archäologie werden noch auf lange Zeit hinaus reichen Stoff zu gemeinsamer kritischer Arbeit haben, ehe eine nach Möglichkeit breite und sichere Grundlage für eine wissenschaftliche Geschichte des griechischen Schauspielwesens hergestellt worden sein wird. Gar manche Einzelheit wird voraussichtlich nie völlig klargelegt werden.

Indessen trotz aller Schwierigkeiten und Bedenken, welche der Ausnutzung der für die griechische Theatergeschichte fließenden Quellen entgegenstehen, ist es doch auch jetzt schon sehr wohl möglich, ein in seinen Hauptzügen verläßliches und anschauliches Bild des griechischen Theaterwesens zu

entwerfen. Dies ist denn auch schon zu verschiedenen Malen versucht worden, bald mit mehr bald mit weniger Glück und Geschick. Am vollkommensten ist es geschehen in Albert Müllers verdienstlichem, auch in der sprachlichen Form sehr entsprechendem „Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer", Freiburg i. B. 1886 (dazu ein Ergänzungsheft, Göttingen 1891) und in Bethes trefflichen „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum" (Leipzig 1896). Weitere bibliographische Angaben sind hier entbehrlich, und es wird also, schon des Raumes wegen, von ihnen abgesehen. Nur auf die das Schauspielwesen betreffenden Artikel in Baumeisters „Denkmälern des klassischen Altertums" (München 1879/88, 4 Bde.) werde sowohl wegen ihrer sachlichen Gediegenheit als auch wegen der ihnen beigegebenen guten Abbildungen ausdrücklich aufmerksam gemacht. Im übrigen vgl. Teil II. Nr. 9 (E).

Die in den folgenden Paragraphen gemachten Angaben beruhen im wesentlichen auf Bethes und Müllers oben genannten Werken, soweit das letztere nicht bereits veraltet ist. Daß aber doch auch die sonstige einschlägige Litteratur, soweit es erforderlich war, herbeigezogen worden ist, dürfte der kundige Leser leicht herausfinden, ebenso hoffentlich auch, daß der Verfasser das griechische Altertum durch eigenes Studium kennt und sich über die im Nachstehenden besprochenen Dinge ein selbständiges Urteil gebildet hat. Gelegenheit zu prunkvoller Entfaltung philologischer und archäologischer Einzelkenntnisse wurde ebensowenig gesucht, wie diejenige zur Aufstellung kühner und geistreich sein sollender Hypothesen.

Berücksichtigt wurde in der unten folgenden Skizze des griechischen Theaterwesens vorzugsweise das Zeitalter der großen Bühnendichter (Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Menander), also das 5. bis 4. vorchristliche Jahrhundert. Das war ja selbstverständlich. Vor Aischylos kann von einem wirklichen Theater nicht gesprochen werden. Nach Aristophanes, Euripides und Menander fand ein sitten- und litterargeschichtlich bedeutsames Aufstreben des Theaters nicht mehr statt. An Veränderungen fehlt es freilich auch in den späteren Jahrhunderten nicht, aber sie sind fast nur rein äußerlicher Art, überdies vielfach durch römischen Einfluß bedingt, so daß ihre Erwähnung passend dem nächsten Abschnitte vorbehalten bleibt.

Auch das ist selbstverständlich, daß vor allem das athenische Theater Gegenstand unserer Betrachtung ist; selbstverständlich schon deshalb, weil alle großen Bühnendichter Söhne Athens gewesen sind.

§ 2. **Das Theatergebäude.** Die große Zahl der griechischen Theatergebäude — man berechnet sie auf mehr als vierzig —, von denen noch Trümmer und zwar oft in beträchtlichem Umfange vorhanden sind, legt beredtes Zeugnis ab für die hervorragende Stellung, welche das Theater

im Kulturleben des griechischen Volkes einnahm. Jede größere und auch gar manche kleinere hellenische Stadt, wo sie auch immer gelegen sein mochte — im eigentlichen Griechenland, an den kleinasiatischen Gestaden, auf einer der vielen Inseln des östlichen Mittelmeeres, am Pontus, an den Küsten Nordafrikas, in Syrien, in Unteritalien, auf Sicilien, am Südstrande Galliens — eine jede besaß ihr stehendes und festes Theatergebäude, oft deren mehrere. Bei keinem anderen Kulturvolke ist die Freude am dramatischen Schauspiele so allgemein verbreitet, so tief eingewurzelt gewesen, wie bei den Griechen. Es wäre interessant und wichtig, zu berechnen, in welchem Verhältnisse zu einer bestimmten Zeit, etwa im Zeitalter Alexanders des Großen, die Zahl der Theater zur Gesamtzahl der Bevölkerung stand. Leider fehlen die statistischen Unterlagen für eine solche Rechnung, und sie läßt sich also nicht anstellen. So viel aber darf mit Sicherheit angenommen werden, daß das griechische Kulturgebiet verhältnismäßig ungleich mehr Theater besaß, als heute die Gesamtheit der europäischen Kulturländer, einschließlich Amerikas, aufweist. Daraus kann nun nicht ohne weiteres gefolgert werden, daß im griechischen Altertume auch die Zahl der Theaterbesucher verhältnismäßig größer gewesen sei, als in unserer Gegenwart. Denn da Theateranlagen meist nur in Städten möglich sind, so hängt die Frequenz des Theaterbesuches wesentlich davon ab, in welchem Umfange die Verkehrsverhältnisse der Bevölkerung des theaterlosen platten Landes die Beteiligung an dem städtischen Theaterleben gestatten. In unserer Zeit ist das ja, was wenigstens Westeuropa anbetrifft, durch die Eisenbahnen sehr leicht gemacht. Indessen darf man die Leichtigkeit doch nicht überschätzen. Selbst im eisenbahnreichen Deutschland und England sind für die Mehrzahl der Dörfer die Theaterstädte noch nicht so bequem erreichbar, daß der Landbewohner das Theater besuchen könnte, ohne eine Nacht opfern zu müssen. Das aber kann ihm die Reise zur Stadt verleiden, wenn sie nur dem Theater gelten soll. Denn es ist dabei zu berücksichtigen, daß in der Neuzeit der Besuch des Theaters von den allermeisten lediglich unter dem Gesichtspunkte des Vergnügens aufgefaßt wird und daß er bei solcher Auffassung sehr oft als einer umständlichen und kostspieligen Reise nicht wert erscheinen kann. Andere Umstände, deren jeder später zu besprechen sein wird, kommen hinzu, um in unserer Zeit die Volksmassen vom Theater mehr oder weniger fernzuhalten: die Höhe der Eintrittspreise, die für viele vorhandene Nichtverständlichkeit mancher Dramen — was versteht z. B. der gemeine Mann von Goethes „Torquato Tasso“ oder von Grillparzers „Medea“? —, die unbehagliche Einrichtung vieler Schauspielhäuser (Engigkeit, schlechte Ventilation, Feuergefährlichkeit, mangelhafte Akustik etc.), endlich auch sogar die Häufigkeit

theatraliſcher Aufführungen; denn ſie verlockt leicht zum Verſchieben eines beabſichtigten Theaterbeſuches. Die Verhältniſſe im griechiſchen Altertume waren, alles in allem genommen, dem Theater doch günſtiger. Freilich ſtanden dem Bewohner entfernter Stadtviertel und des platten Landes keine Pferdebahnen und Dampfwagen zur Verfügung, aber der Verkehr war doch auch nicht gar zu beſchwerlich. Von entſcheidender Bedeutung aber war die Verbindung des Schauſpiels mit gottesdienſtlichen Feſten, denn durch ſie wurden die Maſſen durch ein viel ſtärkeres Motiv dem Theater zugeführt, als Vergnügungsluſt allein es iſt. Außerdem hatte der Grieche den Eintritt in das Theater nicht mit teuerem Gelde zu erkaufen und im Theater ſelbſt leidliche Behaglichkeit des Aufenthaltes zu erwarten. Jedenfalls waren die griechiſchen Schauſpielgebäude auf einen ganz anderen Volksandrang berechnet, als die unſeren ſelbſt in großen Städten es ſind. Alſo wird man wohl auch die große Zahl der Theater als ein Zeugnis für die Maſſenhaftigkeit des Theaterbeſuches betrachten können.

Die noch vorhandenen Ruinen griechiſcher Theatergebäude befinden ſich, wie begreiflich, in ſehr verſchiedenartigem Zuſtande. Einige ſind bei aller Trümmerhaftigkeit doch noch verhältnismäßig ſo vollſtändig, daß ſie die ungefähre Rekonſtruktion des Baues geſtatten und jedenfalls die Grundzüge der urſprünglichen Anlage im weſentlichen klar erkennen laſſen. So z. B. die Theater zu Epidauros (im Peloponnes), zu Magneſia am Meander und zu Orange; das letztere kommt freilich nur mittelbar in Betracht. Von beſonderer Wichtigkeit aber iſt das Dionyſostheater zu Athen, deſſen im J. 1880 begonnene Bloßlegung bahnbrechend für die beſſere Kenntnis des antiken Theaterbaues geworden iſt und es noch weiter zu werden verſpricht. Die bis jetzt gewonnenen Ergebniſſe werden übrigens vorzugsweiſe der methodiſchen Forſchung deutſcher Gelehrten und Architekten verdankt, unter denen ſich wieder Dr. Dörpfeld beſondere Verdienſte erworben hat.

Andere Theaterruinen dagegen ſind Ruinen im vollſten Sinne des Wortes, und es läßt ſich ihnen nur geringe, mitunter noch dazu recht zweifelhafte Belehrung abgewinnen.

Indeſſen auch die beſterhaltenen Theatergebäude ſind doch ſchließlich nur große Trümmerhaufen und gewähren eine nur beſchränkte Erkenntnis. Erhalten hat ſich ja auch im günſtigſten Falle nur das Steinwerk, alle Holzbeſtandteile des einſtigen Baues ſind vernichtet, ſo namentlich alle Bühneneinrichtungen. Mißlicher noch iſt ein anderer Umſtand. Jedes einzelne Theater iſt, ſei es nachweislich oder vermutlich, bereits im Altertume mehrfach baulichen Änderungen unterworfen worden, welche die Anpaſſung des Gebäudes an die jeweiligen Bedürfniſſe und Anſprüche zum Zwecke hatten. Namentlich iſt im nachchriſtlichen Altertum manche römiſche Einrichtung

auf griechiſche Theater übertragen worden. So zeigen die erhaltenen Ruinen ungleich alte Beſtandteile auf, ſind die Reſte eines Ganzen, an welchem verſchiedene Zeiten nach einander, eine jede nach ihrem Belieben, gebaut haben und wohl meiſt ohne Pietät für das früher Beſtehende, ſondern dasſelbe ohne Scheu nach praktiſchen Rückſichten umgeſtaltend. Es gilt alſo, thunlichſt jedem Zeitalter ſeinen Anteil an dem Trümmerbeſtande zuzuweiſen. Sehr irrig wäre es alſo z. B. zu glauben, daß, wenn man dem Dionyſostheater diejenige Geſtalt zurückgiebt — übrigens handelt es ſich in jedem Falle nur um eine ideale Wiederherſtellung —, welche es zu der Zeit beſaß, als es Theater zu ſein aufhörte, daß man alſo dann das Theater rekonſtruiert habe, welches Schauplatz der erſten Aufführungen aiſchyleiſcher und ſophokleiſcher Tragödien war. Die Beſchaffenheit dieſes klaſſiſchen Urtheaters läßt ſich nur dann, und auch dann nur ungefähr, erkennen, wenn es gelingt, in dem Vorhandenen das Urſprüngliche herauszufinden und alle ſpäteren Zuthaten auszuſcheiden.

Ausführlichere techniſche Angaben über den griechiſchen Theaterbau überliefert uns nur der römiſche Architekt Vitruvius im fünften Buche ſeines Werkes über die Baukunſt. Vitruvius war Zeitgenoſſe des Kaiſers Auguſtus, auch er hat folglich die griechiſchen Theater nicht mehr in ihrem urſprünglichen Zuſtande geſehen. Und da es ihm offenbar nur auf eine Darlegung der Verhältniſſe ſeiner eigenen Zeit ankam, da er auch dieſe nur nach Maßgabe praktiſcher Geſichtspunkte entwarf und da ihm offenbar die Erforſchung der Vergangenheit gleichgültig war, ſo hat das, was er ſagt, unmittelbar eben nur Bezug auf die bereits von römiſchem Einfluſſe berührten griechiſchen Theater der auguſteiſchen Zeit. Überdies wird der Wert ſeiner Mitteilungen mehrfach durch die Mehrdeutigkeit des ſprachlichen Ausdruckes, an einzelnen Stellen auch durch die Unſicherheit der handſchriftlichen Überlieferung beeinträchtigt. So iſt es ſehr erklärlich, daß die Archäologen in der Auslegung der Worte Vitruvs mehrfach nicht einig ſind.

Im folgenden werde nun verſucht, einen Grundriß des griechiſchen Theatergebäudes zu entwerfen, ſoweit dies mit Worten ohne Beigabe von Abbildungen möglich iſt.

Jedes Theatergebäude muß notwendig aus drei Beſtandteilen ſich zuſammenſetzen: einem Zuſchauerraume, einem Spielraume (Bühne und Orcheſter) und einem Wirtſchaftsraume. Unter dem letzteren verſtehen wir die Geſamtheit der Gelaſſe für die Aufbewahrung des Bühnengerätes, der Gemächer für die Schauſpieler (Ankleideräume und dgl.) und der Zimmer für die Verwaltungsbeamten; im neuzeitlichen Theater kommen dazu noch die Räumlichkeiten zur Anbringung der Heizungs- und Beleuchtungsanlagen und die zur Aufſtellung von Schenktiſchen etc. beſtimmten Räume.

Der Zuſchauerraum, das eigentliche θέατρον (lat. cavea), beſtand aus einer mehr oder weniger großen Anzahl ſtufenförmiger Sitzreihen (ἀναβαθμοί, βάθρα, ἕδραι, ἑδώλια, θεωρητήρια), welche in konzentriſchen Halbkreiſen amphitheatraliſch auf einander folgten, ſo daß ein allmähliches Aufſteigen der Sitzſtufen von unten nach oben ſtattfand. Der Halbkreis der Geſamtanlage überſchritt oft ein wenig den Durchmeſſer des Kreiſes, es näherten ſich alſo die beiden Enden der Sitzreihen einander.

Der ſo hergeſtellte Zuſchauerraum konnte durch Abſätze (διαζώματα) zwiſchen je einer beſtimmten Anzahl von Sitzreihen in Stockwerke geteilt werden. Vertikal wurden die Sitzreihen durchſchnitten von ſchmalen Treppen, deren Anzahl ſelbſtverſtändlich je nach dem Bedürfniſſe größer oder geringer war, mindeſtens aber wohl 8 und höchſtens 15 betrug. Waren mehrere oder doch zwei Stockwerke vorhanden, ſo konnte die Anzahl der Treppen in den (dem) oberen größer ſein, als in den (dem) unteren.

Durch die Treppen wurde der Zuſchauerraum in eine größere oder kleinere Anzahl keilförmiger Abteilungen (κερκίδες, cunei) zerlegt.

Die Treppen mündeten an der unterſten Sitzreihe, hatten alſo ihren Aufgang von der Innenſeite des Theaters aus. Unter Umſtänden waren Zugänge, bezw. Treppen zum Zuſchauerraume auch von außen angebracht.

Der ganze Zuſchauerraum bedurfte, wenn er nicht in einen Berg eingebaut war, ſelbſtverſtändlich eines Unterbaues, um den aufſteigenden Sitzreihen die nötige Stützung zu gewähren.

Nach außen hin war der Zuſchauerraum ſo weit, wie erforderlich, von einer Umfaſſungsmauer eingeſchloſſen, ſo namentlich auch an den beiden Enden.

Jede Sitzſtufe teilte ſich in eine Sitzfläche und in einen dahinter liegenden etwas vertieften Fußplatz für die Inhaber der nächſt höheren Stufe. Im Dionyſostheater beträgt die Tiefe der Sitzfläche 0,33 m, diejenige des Fußplatzes 0,42 m, wozu noch eine dahinterliegende, mit dem Sitze gleich hohe Fläche von 0,10 m kommt. Die Höhe jeder Stufe beträgt ebendort 0,32 m.

Jede Sitzreihe war in einzelne Sitze abgeteilt, welche im Dionyſostheater eine Breite von je 0,33 m, haben, ſo daß dort alſo die Sitze ebenſo breit wie tief ſind, folglich Quadrate darſtellen. Nach unſeren Begriffen erſcheinen die Sitze klein und ſchmal. Unſere gewöhnlichen Zimmerſtühle haben eine um 0,05 bis 0,10 m größere Tiefe und Breite. Es iſt aber in Betracht zu ziehen, daß die Griechen wohl durchſchnittlich von kleinerem Wuchſe waren, als wir Nordländer. Auch waren wohl nur ſelten alle Plätze wirklich beſetzt, es konnte alſo, zumal da die Plätze meiſt nicht durch Armlehnen von einander geſondert, ſondern nur durch eingeritzte Striche

Digitized by Google

bezeichnet waren, leicht durch Zurücken Raum beschafft werden. Übrigens sitzen auch wir im sog. Parquet und Parterre unserer Theater meist recht eng, ohne dies als eine besondere Unbequemlichkeit zu empfinden.

Die Sitzreihen bestanden in ältester Zeit aus Holz (als solche wurden sie ἴκρια genannt), später aus Stein. Die einzelnen Plätze (τόποι, χῶραι, χωρία, θέαι) waren des bequemeren Sitzens wegen nach hintenzu etwas abgeschrägt, sonst entbehrten sie jeden Komforts, also auch der Rücken- und Armstützen. Indessen durfte wohl der einzelne Zuschauer auf seinem Sitze hölzerne Lehnen anbringen und ihn mit Kissen belegen lassen. Oft wird das kaum geschehen sein. Für einzelne Persönlichkeiten indessen, welche, sei es durch ihre amtliche Stellung oder durch besondere Beziehungen zum Theater Anspruch auf Auszeichnung besaßen — namentlich für Priester und Priesterinnen, hohe Beamte, Gesandte etc. —, waren in der untersten Reihe, (später auf den oberen Stufen) steinerne Sessel (θρόνοι) als Ehrenplätze vorbehalten.

In der späteren Zeit pflegte man den Zuschauerraum durch Aufstellung der Büsten berühmter Männer (Schauspieler, Dichter etc.) und der Kaiser zu schmücken.

Über der obersten Sitzreihe erhob sich oft noch ein Säulengang als Krönung des gesamten Baues.

Der Zuschauerraum war durchaus unbedeckt. In der Römerzeit wurde er gelegentlich zur Abwehr der Sonnenstrahlen mit Segeltüchern überspannt. Doch geschah dies eben nur ganz ausnahmsweise. Es muß übrigens eine sehr mühselige Vorrichtung gewesen sein, von der man nicht ganz versteht, wie sie eigentlich ausgeführt wurde.

Die unterste Sitzreihe umschloß den vorderen (halbkreisförmigen, in späterer Zeit fast nur als Tanzplatz benutzten) Teil des Spielraumes; dieser Tanzplatz (ὀρχήστρα) konnte durch Hinzunahme eines zweiten (hinter ihm liegenden) halbkreisförmigen Platzes auch kreisförmig gestaltet werden. Abgegrenzt wurde die Orchestra nach dem Zuschauerraume hin durch eine steinerne, etwa einen Meter hohe Balustrade, vor welcher ein schmaler, wohl verdeckter Kanal hinlief zur Ableitung des auf der (gepflasterten) Orchestra sich leicht ansammelnden Regenwassers. Jedoch dürfte sowohl die Balustrade als auch der Kanal nicht immer vorhanden gewesen sein. Wenn sie fehlten, wurde die Orchestra von der letzten Sitzreihe durch einen Umgang getrennt, der sonst zwischen jener Sitzreihe und dem Kanale sich befand.

Hinter der Orchestra lag der eigentliche Bühnenraum, als ein solcher eingerichtet worden war. Über ihn und den Spielraum überhaupt wird im nächsten Paragraphen näher zu sprechen sein. Hier werde nur bemerkt, daß auch der Spielraum, soweit er Chorraum (Orchestra) war, stets

unbedeckt war, daß folglich die Aufführungen des Chors unter freiem Himmel ſtattfanden, daß dagegen die Schauſpielerbühne wohl meiſt ein Dach hatte. Auch das ſei hier ſchon wenigſtens erwähnt, daß der Spielraum (bezw. der Bühnenraum) nie — oder doch erſt in ſpäterer Zeit — durch einen Vorhang den Blicken der Zuſchauer entzogen werden konnte.

Hinter dem Spielraume oder, genauer, hinter dem Bühnenraume, alſo in einigem Abſtande von dem Bau des Zuſchauerraumes und mit dieſem folglich nicht architektoniſch verbunden, ſondern durch einen großen Platz (deſſen hinterer Teil eben den Bühnenraum bildete) von dem Amphitheater getrennt und ihm folglich gegenüber liegend erhob ſich ein langgeſtrecktes, rechteckiges Gebäude, das man als „Bühnengebäude (σκηνή)“ zu bezeichnen pflegt und welches den oben angedeuteten wirtſchaftlichen Zwecken diente, alſo namentlich der Aufbewahrung des Bühnengerätes, dem Ankleiden der Schauſpieler und dgl.

Das Bühnengebäude war mehrſtöckig, meiſt wohl dreiſtöckig, das Dach lag in gleichem Niveau mit der oberſten Sitzreihe, ſo daß wenigſtens dadurch eine gewiſſe architektoniſche Entſprechung des Gebäudes mit dem Amphitheater hergeſtellt wurde.

Die Vorderſeite des Bühnengebäudes war dem Spielraume und alſo auch dem Zuſchauerraume zugewandt; in ſpäterer Zeit pflegte man ihr durch Säulen und Bildwerke einen mehr oder weniger reichen künſtleriſchen Schmuck zu verleihen. Fünf Thüren führten in das Erdgeſchoß.

Über die innere Einrichtung des Gebäudes iſt nichts Näheres bekannt.

Häufig ſprangen an den beiden Enden der Vorderſeite Mauern oder flügelartige Anſätze vor, welche in ihrer Verlängerung den Bühnenraum ſeitlich begrenzten.

Hinter dem Bühnenhauſe befanden ſich wohl Nebengebäude für irgend welche wirtſchaftliche Zwecke, ſowie Gartenanlagen und Säulenhallen, in welchen letzteren die Zuſchauer bei plötzlich eintretendem Regenwetter Zuflucht finden konnten.

Gern wählte man, wenn es thunlich war, den Bauplatz für ein Theater am Abhange eines Berges und am Meere, einerſeits, um die Sitzſtufen in das Erdreich oder in das Geſtein einbauen zu können und damit koſtſpielige Subſtruktionen zu vermeiden, anderſeits, um den Vorteil kühlender Seeluft zu gewinnen.

Der Geſamteindruck eines griechiſchen Theaters auf den Beſchauer, ſei es daß dieſer im Innern (etwa auf der Orcheſtra) oder auf einem außerhalb gelegenen Standpunkte (etwa auf einer nahen Anhöhe) ſich befand, muß ein großartiger geweſen ſein, namentlich wenn bei den Aufführungen der weite Zuſchauerraum dicht beſetzt war. Künſtleriſche Einheitlichkeit

freilich wird man an dem Baue vermißt haben, ſchon weil eine architektoniſche Verbindung des Amphitheaters mit dem Bühnenhauſe fehlte. Überhaupt iſt nicht zu verkennen, daß für die griechiſchen Theateranlagen rein praktiſche Geſichtspunkte maßgebender waren, als künſtleriſche. Sonſt würde man doch z. B. den Treppen eine größere Breite gegeben und wenigſtens einige von ihnen zu impoſanten Aufgängen geſtaltet haben.

Einfachheit, größte Einfachheit iſt der Grundzug des griechiſchen Theaterbaues, wenigſtens war ſie ſein Grundzug in der altgriechiſchen Zeit. In der römiſchen Kaiſerzeit machte Prachtliebe auch im Theater oft ihr fragwürdiges Recht geltend.

Einfach, höchſt einfach war namentlich die Ausſtattung des Zuſchauerraumes. Oder vielmehr man kann da von einer Ausſtattung eigentlich gar nicht reden. Denn abgeſehen von den Seſſeln für Ehrengäſte — es mögen auch in einem großen Theater kaum 100 geweſen ſein — waren eben nur kahle, harte Steinſitze (in älteſter Zeit Holzbänke) vorhanden, ohne Lehnen, ohne Polſterung. Welch ein Gegenſatz zu unſeren Schauſpielhäuſern mit ihren reichgeſchmückten Logen und Galerien, mit ihren ſamt- und plüſchbeſchlagenen Sitzen!

Dieſe Einfachheit des Baues, dieſes faſt gänzliche Fehlen einer Ausſtattung des Zuſchauerraumes hatte den großen Vorzug der Billigkeit, zumal da alle Heizungs-, Beleuchtungs- und Ventilationsvorrichtungen in Wegfall kamen. Selbſt wenn Marmor das Baumaterial war, konnten die Herſtellungskoſten eines griechiſchen Theaters nur in dem Falle, daß ein Unterbau für die Sitzreihen geſchafft werden mußte, eine bedenkliche Höhe erreichen, ſonſt mußten ſie verhältnismäßig niedrig ſein. Auch die Unterhaltungskoſten des ganzen Baues müſſen ſich in ſehr beſcheidenen Grenzen bewegt haben. Arge Beſchädigungen waren ja kaum möglich, ſelbſt nicht durch die Elemente, nur Erdbeben konnten verhängnisvoll werden.

Es iſt uns keine ein Theater betreffende Baurechnung aus dem Altertum erhalten, auch kein Theaterbudget. Ganz ſicherlich aber ſtellten ſich die Bau- und die Unterhaltungskoſten eines griechiſchen Theaters ſehr erheblich, ja unvergleichlich niedriger, als diejenigen eines neuzeitlichen Schauſpielhauſes, ſelbſt wenn man von den prunkvollen Theaterpaläſten unſerer Großſtädte ganz abſieht. Es iſt ſehr zu bedauern, daß ſich ſtatiſtiſche Berechnungen nicht mehr anſtellen laſſen. Sie würden zeigen, wieviel mehr die Neuzeit ſich ihre Theater koſten läßt, als das griechiſche Altertum es that. Und es kommt hierbei keineswegs das Geld allein in Frage, es hängt vielmehr Wichtigeres damit zuſammen. Je billiger Theater gebaut und unterhalten werden können, deſto mäßiger laſſen ſich die Eintrittspreiſe ſtellen. Indeſſen wir gehen hier auf eine nähere Erörterung dieſes

bedeutſamen Umſtandes nicht ein, ſondern behalten ſie anderem Zuſammenhange vor.

Aber auch das verhältnismäßig kleine Kapital, deſſen Aufwendung ein griechiſcher Theaterbau erforderte, mag ſich, geſchäftlich geſprochen, recht ſchlecht verzinſt haben, da ja die Aufführungen nur an wenigen Tagen des Jahres ſtattfanden und für ein nach unſern Begriffen lächerlich niedriges Eintrittsgeld zugänglich waren. Auch hierüber werden wir ſpäter ausführlicher reden und dann zugleich die uns, auf den erſten Blick wenigſtens, höchſt befremdlich und verkehrt erſcheinende atheniſche Einrichtung beſprechen, wonach der Staat den Bürgern das Theatergeld zahlte. Ein kleiner Zuſchuß konnte den Theaterkaſſen daraus erwachſen, daß die Bühne auch für nicht dramatiſche Aufführungen aller Art, ſpäter ſelbſt für Thierkämpfe, für Gladiatorenſpiele nach römiſcher Weiſe und ähnliche Schauſtellungen benutzt, d. h. doch wohl an die Unternehmer ſolcher Volksbeluſtigungen vermietet wurde. Das Theater war alſo, namentlich aber in den ſpäteren Zeiten, zugleich auch Cirkus und gelegentlich ſogar Tingeltangel oder ſogenannter „Viktoriaſalon,“ bzw. „Edentheater“. Denn auch in Griechenland und Rom hatte der reiche wie der arme Pöbel ſeine helle Freude an halsbrecheriſchen oder blödſinnigen oder auch unſittlichen „Kunſtproduktionen“. Beiläufig ſei noch bemerkt, daß das griechiſche Theater gelegentlich einen ſehr bequemen Raum für Volksverſammlungen zu außergewöhnlichen Zwecken abgab.

Der äußere Umfang der griechiſchen Theatergebäude war ſelbſtverſtändlich ein ſehr verſchiedener, übertraf aber die in der Neuzeit üblichen Maße ſehr. Das Dionyſostheater bot Raum für etwa 27 500 Beſucher, das Theater zu Megalopolis ſoll ſogar 44 000 Menſchen haben faſſen können. Dieſe Ziffern ſind beweiſend für die ſchon oben hervorgehobene Regſamkeit des Theaterbeſuches.

Der Durchmeſſer (und alſo überhaupt die Weite) des Zuſchauerraumes wurde durch die Zahl der Sitzreihen beſtimmt. Der Kreisbogen der unterſten Sitzreihe bedingte nach ſeinem Umfange die größere oder geringere Weite der Orcheſtra. Der eigentliche Bühnenraum erſtreckte ſich in einer Länge, welche ungefähr dem Durchmeſſer der Orcheſtra gleichkam, hatte jedoch nur geringe Tiefe, bedurfte aber auch keiner größeren, da ſtets nur wenige Schauſpieler ſich gleichzeitig auf der Scene befanden, und die Beſchaffenheit der Bühnenausſtattung die ausgedehnte Anwendung der Perſpektive nicht erforderte. Das Bühnengebäude reichte rechts und links etwas über den Bühnenraum hervor, ſo daß eine Verlängerung ſeiner beiden ſeitlichen Vorbauten auf die Stirnmauern der beiden Enden des Amphitheaters geſtoßen ſein würde. Beſtimmte Größenverhältniſſe laſſen ſich nicht aufſtellen. Die

Digitized by Google

von Vitruv angedeuteten sind rein theoretisch. Die Ruinen zeigen vielfache Verschiedenheiten unter einander. Ein näheres Eingehen auf die Sache ist für die Ziele dieses Buches nicht erforderlich.

Wir schließen die Betrachtung des Theatergebäudes mit einigen Bemerkungen über die Zweckmäßigkeit seiner Anlage, wobei wir besonders den Zuschauerraum berücksichtigen, da wir die Bühneneinrichtung in dem nächsten Paragraphen eingehender besprechen.

Jeder Theaterbesucher hat Anspruch darauf, daß er von seinem Platze aus, wo derselbe auch gelegen sein möge, die auf der Bühne dargestellte Handlung deutlich sehe und die sie begleitende Rede deutlich vernehme.

Was die erste Forderung, das deutliche Sehen, anbelangt, so genügte ihr das griechische Theater wohl in nahezu vollkommener Weise. Von jedem Platze aus war die Bühne gut zu überschauen. Keine Stützpfeiler, keine vorspringenden Bogenbrüstungen, keine Galeriebalustraden hielten den Blick auf. Den Inhabern der obersten Plätze in dem der Bühne gerade gegenüberliegenden Teile der Sitzreihen mögen infolge der Entfernung freilich die Schauspieler etwas klein erschienen sein. Aber die Menschen des Altertums litten wohl wenig unter Kurzsichtigkeit, und so mochten auch die ganz oben Sitzenden den Vorgängen auf der Bühne noch leidlich gut folgen können. Jedenfalls waren sie besser daran, als die Inhaber gar vieler Plätze in unseren Theatern, denn in den letzteren ist von bestimmten Teilen des Zuschauerraumes aus nur ein kleiner Ausschnitt der Bühne wirklich sichtbar. Es war also im griechischen Theater der ärmere Besucher nicht, wie bei uns, genötigt, sich an einem nur unvollkommenen, mannigfach gestörten Schauen genügen zu lassen.

Weniger günstig muß es um die Akustik des griechischen Theaters bestellt gewesen sein. Mit dieser verhält es sich ja selbst in unseren überdachten und allseitig geschlossenen Theatern oft mißlich genug. Wir müssen folglich erwarten, daß die Schallbedingungen in einem offenen Theater höchst unzulänglich erfüllt wurden. Und doch kann in dieser Beziehung der Zustand im griechischen Theater kein unerträglicher gewesen sein, man scheint vielmehr nicht nur den Gesang des Chors, sondern auch die Deklamation der Schauspieler auf allen Plätzen leidlich gut verstanden zu haben. Ob freilich die ehernen Schallgefäße — eine Art von Glocken ohne Klöppel, mit der offenen Seite der Bühne zugekehrt —, welche man, wenigstens in einigen Theatern, in Nischen unterhalb der Sitzstufen auf angemessener Unterlage aufstellte, ob sie wirklich den Schall der menschlichen Stimme durch ihr Mitschwingen wesentlich verstärkten, mag man aus physikalischen Gründen billig bezweifeln. Thatsachen aber sind, daß wir aus dem Altertume keine Klagen über schlechte Akustik vernehmen, und daß die in der Neuzeit in den Theaterruinen

Digitized by Google

ſelbſt angeſtellten praktiſchen Verſuche überraſchend günſtige Ergebniſſe geliefert haben. Möglich, daß die Beſchaffenheit der Luft in ſüdlichen Ländern der Akuſtik mehr zu Hilfe kommt, als bei nordiſchem Klima es der Fall iſt. Annehmen darf man wohl auch, daß die Vortragsweiſe der griechiſchen Schauſpieler auf die Schallwirkung beſondere Rückſicht nahm. Die vorgeſtülpten Mundſtücke der Schauſpielermasken freilich können für ſich allein nicht viel ausgerichtet haben.

Jeder Theaterbeſucher darf ferner erwarten, daß ihm der Aufenthalt im Schauſpielhauſe thunlichſt angenehm gemacht werde, mindeſtens aber, daß der Theaterbeſuch nicht mit Gefahren für Leib und Leben verbunden ſei. Denn ſobald der Zuſchauer einer Aufführung nicht mit ruhigem Behagen zu folgen vermag, ſobald er durch äußere Eindrücke von den Vorgängen auf der Bühne abgezogen wird, iſt ſelbſtverſtändlich der Zweck des Theaterbeſuches vereitelt.

Uns Nordländer fröſtelt es bei dem Gedanken, in einem offenen Theater, alſo unter freiem Himmel, ſtundenlang ſitzen zu ſollen. Selbſt im Sommer möchten wir uns nicht gern dazu entſchließen, denn auch dann ſind die Abende oft empfindlich kühl. In jedem Falle aber würde bei uns ein offenes Theater ſelbſt im Sommer wegen des häufigen Regens nur wenig benutzbar ſein.

Die klimatiſchen Verhältniſſe in Griechenland ſind bekanntlich andere und beſſere. Dort waren regelmäßige Aufführungen im Freien nichts, was mit Angſt vor Katarrhen und Rheumatismen verbunden geweſen wäre. Überdies fanden die Theatervorſtellungen nur in Jahreszeiten ſtatt, während deren weder Regen noch große Hitze zu befürchten war, begannen überdies in den noch kühleren Morgenſtunden. Geſchehen konnte es freilich, daß die Zuſchauer von der Sonnenwärme und dem Staube oder auch von Regen beläſtigt wurden. Aber das war doch gewiß immer nur Ausnahme. War übrigens die Witterung gar zu unfreundlich, ſo konnte die Vorſtellung in ein bedecktes Theater, ein ſogenanntes „Odeion (ᾠδεῖον)", deren es wenigſtens in Athen mehrere gab, verlegt werden. Gerade aber der Umſtand, daß, obwohl ſolche bedeckte Theater vorhanden waren und vermutlich für die Proben benutzt wurden, die Aufführungen doch regelmäßig im offenen Theater ſtattfanden, beweiſt, daß man den Aufenthalt in dieſem für angenehmer hielt, als den in einem geſchloſſenen Raume. Jedenfalls hatte man unter freiem Himmel nicht zu leiden von jener dumpfen Schwüle, die ſich in unſeren Theatern trotz aller Ventilationsvorrichtungen ſo oft entwickelt, nicht zu leiden unter der Einatmung einer verdorbenen Luft.

Und, was noch mehr wert war, der Beſucher des griechiſchen Theaters war verſchont von den Beläſtigungen und Gefahren, welche Beleuchtungs-

und Heizungseinrichtungen trotz aller Vorsichtsmaßregeln immer mit sich bringen. Da konnte keine Coulisse oder Soffitte Feuer fangen, kein Gasrohr platzen, kein Kronleuchter herabstürzen. Eine Panik war im griechischen Theater eigentlich nur im Falle eines Erdbebens möglich, und dann boten die zahlreichen leicht erreichbaren Treppen die Möglichkeit zu rascher Flucht ohne mörderisches Gedränge. Theaterkatastrophen, wie sie in der Neuzeit so häufig sind, waren dem griechischen Altertum fast unbekannt. Höchstens, daß einmal die hölzernen Sitzbänke zusammenkrachten.

Aber nicht nur die Theaterbesucher, sondern auch die Theatergebäude selbst waren sicher. Keine Feuersbrunst konnte sie ernstlich heimsuchen. Während unsere Schauspielhäuser so oft den Flammen verfallen, war ein Theaterbrand im Altertum ein unbekanntes Ereignis. Unsere Theaterpaläste haben, wie man berechnet hat, eine durchschnittliche Daseinsdauer von nur 25 Jahren. Von den griechischen Theatern haben viele mehr als ein und ein halbes Jahrtausend überdauert, und wenn sie Ruinen geworden sind, so ist das nur die Folge ihrer Verödung oder das Werk absichtlich zerstörender Menschenhand. —

Im griechischen Theater fehlten Gesellschafts- und Erquickungsräume (Foyer, Buffett). Wahrlich nicht zum Schaden der dramatischen und mimischen Kunst. Das Theater war dem Griechen eben nur eine Stätte geistigen Genusses, nicht ein banales Vergnügungslokal.

§ 3. **Einteilung und Ausstattung des Spielraumes.** Da das darstellende Personal des griechischen Theaters ein doppeltes war, indem es teils aus den eigentlichen Schauspielern, teils aus den Choreuten (Tänzern und Sängern) bestand, so wurde (etwa seit 430 v. Ch.) der Spielraum in zwei Plätze zerlegt, einen Tanzplatz und einen Platz für die eigentliche dramatische Aufführung, welchen letzteren man (in Übersetzung seines griechischen Namens „λογεῖον“) als „Sprechplatz“ oder als „Bühne“ bezeichnen kann, nur darf man mit dem Ausdrucke „Bühne“ nicht durchaus den Begriff eines hölzernen oder steinernen Gerüstes, eines Podiums (βῆμα), verbinden wollen. Der Tanzplatz (die Orchestra) erstreckte sich von dem Umgange aus, welcher sich längs der untersten Sitzreihe hinzog, ein wenig über die beiden Enden des Amphitheaters hinaus, so daß in ihm die beiden Wege mündeten, welche, der eine von rechts, der andere von links, die beiden Enden des Amphitheaters streiften. Man könnte auch sagen: der mittlere Teil des Weges, welcher den Raum unmittelbar vor dem Bühnengebäude von dem Amphitheater trennte, war zugleich der am weitesten nach hinten gelegene Teil des Tanzplatzes. Auf jeder Seite des letzteren konnte man folglich in den ihn von der untersten Sitzreihe scheidenden Umgang und von da wieder zu den aufwärts

führenden Treppen gelangen. Dieſer Zugang rechts und links war oft wohl der überhaupt einzige Zugang zum Theater, bezw. zum Zuſchauerraume, wenn die Sitzreihen in einen Bergabhang hinein gebaut waren.

Da der Tanzplatz in ſeinem weitaus größeren Teile mittelbar von der halbkreis- oder hufeiſenförmig angelegten unterſten Sitzreihe umſchloſſen wurde, ſo erhielt auch er dadurch eine halbkreis- oder hufeiſenförmige Geſtalt. Es konnte jedoch in dieſen Raum eine Kreisfläche eingeſchrieben und der Tanzplatz auf dieſe beſchränkt werden. In jedem Falle wurde der Durchmeſſer des Tanzplatzes von der Weite zwiſchen den beiden einander gegenüberliegenden Seiten der unterſten Sitzreihe beſtimmt. Da nun dieſe Weite bei den verſchiedenen Theatern je nach der Größe jedes einzelnen von ihnen mehr oder minder ausgedehnt war, ſo mußte auch der Flächenraum des Tanzplatzes bei den verſchiedenen Theatern verſchieden ſein, immer aber ſeinem Zwecke entſprechend verhältnismäßig groß. In ſpäterer (römiſcher) Zeit, als der Chor in Wegfall gekommen und damit der Tanzplatz (wenigſtens bei dramatiſchen Aufführungen) entbehrlich geworden war, wurde in einzelnen Theatern der vorderſte Teil des Tanzplatzes tiefer gelegt und zu Sitzplätzen für vornehme Perſönlichkeiten (Senatoren ꝛc.) eingerichtet, d. h. alſo die Orcheſtra erheblich verkleinert.

Der Boden des Tanzplatzes mußte, wenn das Tanzen ſachgemäß vollzogen werden und nicht beläſtigenden Staub veranlaſſen ſollte, feſt geſtampft oder gepflaſtert oder gedielt ſein. Am üblichſten war, wie es ſcheint, Pflaſterung, der man wohl oft durch ſymmetriſche Anordnung verſchiedenartig geſtalteter und verſchiedenfarbiger Steine ein zierliches Ausſehen gab. Eine Dielung dürfte das praktiſche Bedenken gegen ſich gehabt haben, daß das Tanzen auf ihr Geräuſch verurſacht haben würde. Deshalb iſt es namentlich auch unwahrſcheinlich, daß die Aufführungen des Chors auf einem Holzgerüſte ſtattgefunden haben: der dann unter der Dielung befindliche Hohlraum hätte ja das Tanzen zu einem lärmenden Stampfen machen müſſen.

Auf dem Tanzplatze befand ſich ein erhöhter und breiter Altar, um welchen herum genügender Raum war, daß ſich unter Umſtänden dort ein Teil des Chores zeitweilig aufſtellen konnte. Wenigſtens ſcheint unter der als Beſtandteil des Tanzplatzes oftgenannten „Thymele (θυμέλη)“ ein ſolches Altargerüſt verſtanden werden zu müſſen.

Sonſt beſaß der Tanzplatz keinerlei Ausſtattung, bedurfte auch, wie begreiflich, einer ſolchen gar nicht.

Der hinter dem Tanzplatze liegende Spiel- oder Bühnenraum lag in altgriechiſcher Zeit ſicherlich in einer Ebene (alſo in gleichem Niveau) mit dem Tanzplatze oder kann doch nur wenig höher, als der letztere,

Digitized by Google

geweſen ſein. Jedenfalls konnten die Schauſpieler von der Bühne aus bequem auf den Tanzplatz und ebenſo die Choreuten von dem Tanzplatze auf die Bühne gelangen, denn die eine wie die andere Möglichkeit, beſonders aber die letztere, wird in den uns erhaltenen Dramen wiederholt vorausgeſetzt. Die früher übliche Annahme, daß die Bühne ſich etwa 10 bis 12 Fuß über den Tanzplatz erhoben habe und mit dieſem durch eine Treppe verbunden geweſen ſei, iſt alſo ſchon aus dieſem Grunde wenig glaubhaft, denn es läßt ſich nicht gut denken, daß Schauſpieler und Choreuten eine längere Treppe auf- und abgeſtiegen ſeien. Auch kann man ſich nicht wohl vorſtellen, daß die Schauſpieler zu dem Chor in beträchtliche, kellerartige Tiefe hinabgeſprochen haben, und daß umgekehrt die Anreden des Chors an die Schauſpieler in turmartige Höhe hinauf gerichtet geweſen ſeien. Das hätte ja einen komiſchen Eindruck machen müſſen. Nur das iſt denkbar und hat ſelbſt einige Wahrſcheinlichkeit für ſich, daß die Bühne einige wenige Stufen höher lag, als der Tanzplatz, um die Schauſpieler von den Choreuten abzuheben und ſie nicht durch dieſe verdecken zu laſſen. Iſt dies richtig, ſo muß der Boden der Bühne durch ein hölzernes Gerüſt gebildet worden ſein. Da die Schauſpieler verhältnismäßig wenig umhergingen — viel weniger, als auf unſeren Bühnen —, ſo kann das Geräuſch ihrer Tritte trotz der Kothurne nicht als ſehr ſtörend empfunden worden ſein.

In römiſcher Zeit allerdings pflegte man hohe feſte Bühnen aufzubauen, und man konnte es thun, weil damals der Chor unüblich geworden war. Wollte man ihn gelegentlich doch noch verwenden, ſo konnte man ja die Dramen ſo auswählen oder ſo abändern, daß die verſchiedene Niveaulage des Tanzplatzes und der Bühne nicht ſtörte.

Die — ſei es nun zu ebener Erde oder auf einem Gerüſte (*βῆμα*) befindliche — hölzerne Bühne beſtand in einer Art von langgeſtreckter, ſchmaler Laube, deren offene Vorderſeite ſelbſtverſtändlich dem Tanzplatze und alſo auch dem Zuſchauerraume zugekehrt war. Dieſe Laube war in geringem, etwa einige Meter betragendem Abſtande von der Vorderwand des (urſprünglich hölzernen, ſpäter ſteinernen) Bühnengebäudes aufzuſchlagen, kam alſo zwiſchen die beiden flügelartigen Vorſprünge des Bühnengebäudes, wenn dasſelbe ſolche beſaß, zu ſtehen, ragte aber mit ſeinen beiden Seitenwänden etwas über die Vorſprünge hinaus. Der zwiſchen je einer Seitenwand der Bühnenlaube und je einem Vorſprunge gelegene Raum wurde durch eine Vorderwand, beziehentlich durch eine weitere von der Vorderwand zu dem Vorſprunge führende Verplankung abgeſchloſſen. So gewann man rechts und links von der Bühnenlaube zimmerartige Räume, die für praktiſche Zwecke ſehr brauchbar waren. Fehlten dem Bühnengebäude Vorſprünge, ſo mußten Stein- oder Bretterwände deren Stelle vertreten.

Digitized by Google

Die Länge der Bühnenlaube dürfte im Höchſtmaße etliche 40, im Mindeſtmaße etliche 20 Meter betragen haben, das Höchſtmaß aber nur ſelten erreicht worden ſein. Die Tiefe der Laube betrug nur wenige Meter.

Die Höhe der Bühnenlaube war jedenfalls erheblich, denn ein niedriges Gebäude würde, von den höheren Sitzreihen aus geſehen, einen ſehr gedrückten Eindruck gemacht haben, auch hätte dann das Dach den höher Sitzenden den Einblick in das Innere erſchweren müſſen. Anderſeits ragte die Bühnenlaube ſchwerlich bis zur vollen Höhe des dahinter ſtehenden (dreiſtöckigen) Bühnenhauſes empor. Wenigſtens iſt die Notwendigkeit einer ſolchen Höhe nicht abzuſehen.

Die Hinterwand der Laube war vermutlich nicht bis zum Dache hinaufgeführt, ſondern es war zwiſchen Dach und Wand ein Raum von mehr als mannshoher Breite freigelaſſen, welcher durch eine den Himmel darſtellende, verſchiebbare Dekoration ausgefüllt wurde. Hinter dieſer Rückwand (alſo zwiſchen Bühnenhaus und Bühnenlaube) konnte ſich ein zweiſtöckiges Balkengerüſt erheben. Das oberſte Stockwerk desſelben lag in gleicher Ebene mit dem oberen Ende der Rückwand, ſo daß eine auf dieſem Stocke ſtehende Perſon, wenn die Himmelsdekoration nach beiden Seiten hin weggezogen wurde, als in der Luft ſtehend erſchien. Zu dieſem oberen Stocke, das unter Umſtänden auch den Olymp darſtellte (ſo in Ariſtophanes' „Frieden"), konnte man entweder mittelſt einer hinten angelegten Leiter emporſteigen, oder aber es konnte zu ihm von einem Fenſter des nahen Bühnengebäudes aus eine Brücke gelegt ſein, auf welcher ein in einem kleinen Wagen ſtehender Schauſpieler mittelſt eines Drehwerkes bis zu der Himmelsdekoration hingezogen wurde und dann den Eindruck einer plötzlich in den Lüften erſcheinenden Perſon machte. Auch Schwebevorrichtungen, aus geſpannten Tauen beſtehend, ſcheinen zur Anwendung gekommen zu ſein. Das untere Stockwerk des Gerüſtes lag in ungefähr gleicher Höhe mit den in der Bühnenhinterwand, wenn dieſe die Vorderſeite eines Hauſes darſtellen ſollte, angebrachten Fenſtern. Es konnten dann alſo die auf dem unteren Stocke ſtehenden Perſonen aus dieſen Fenſtern hinaus- und folglich in die Bühne hineinſehen.

Die Hinterwand der Bühnenlaube hatte drei Thüren: eine große, wahrſcheinlich mit Schiebeflügeln verſehene, in der Mitte und zu jeder Seite derſelben eine kleinere. Dieſe drei Thüren entſprachen den drei mittleren Thüren des rückwärts gegenüber liegenden Bühnengebäudes. Jede Seitenwand der Laube beſaß je eine Thür, welche nach den nebenan (in den Seitenflügeln des Bühnengebäudes) befindlichen Zimmern führte.

Der Boden der Bühnenlaube war vielleicht teilweiſe unterkellert und beſaß dann mindeſtens eine Öffnung, um die Möglichkeit zu gewähren, daß

Digitized by Google

der einen Geiſt der Unterwelt (Schatten) darſtellende Schauſpieler emporſteigen und plötzlich auf der Bühne erſcheinen konnte. Das Vorhandenſein des Kellers geſtattete auch ein Hinabſinken von auf der Bühne befindlichen Perſonen in die Tiefe. Der Kellerraum der Bühne ſtand wohl mit dem rückwärts von ihm gelegenen Keller des Bühnengebäudes in Verbindung, ſo daß ein Schauſpieler ungeſehen aus dem Bühnengebäude unter die Bühne gelangen und dann durch die Bodenöffnung aufſteigen konnte.

Die Bühnenlaube ſamt ihren Anhängſeln beſtand nur aus Brettern und Fachwerk, konnte folglich leicht aufgebaut und leicht auch wieder abgeriſſen werden. Ein maſſiver Bühnenbau war praktiſch unthunlich, da er die dahinter liegende Vorderſeite des Bühnenhauſes dauernd verdeckt haben würde. Vermutlich wurde die Bühnenlaube mit Zubehör für jede Aufführungszeit (Theaterſaiſon) neu errichtet und nach Beendigung der Spiele wieder abgetragen Die Bretterwände ꝛc. der Laube bewahrte man dann jedenfalls im Bühnenhauſe auf. So ſtellte außerhalb der Spielzeit der ganze Raum zwiſchen dem Bühnenhauſe und dem Amphitheater einen großen freien Platz dar, der ſich in mancherlei Weiſe verwenden ließ.

Die Geſamtanlage der griechiſchen Bühne muß praktiſch genannt werden, denn ſie gewährte ausreichende und bequem geordnete Räumlichkeiten. Befremdlich kann uns die geringe Tiefe der Bühne erſcheinen. Bedenkt man aber, daß der Tanzplatz doch im Grunde auch Bühne war, ſo muß das Befremden ſchwinden. Das Vorhandenſein der Orcheſtra entlaſtete die eigentliche Schauſpielerbühne. Denn wenn der dramatiſche Dichter über einen Chor verfügt, kann er leicht die Zahl der die eigentliche Bühne betretenden Perſonen einſchränken. Der Perſonenhintergrund — um ſo zu ſagen —, deſſen eine groß angelegte dramatiſche Handlung bedarf, wird eben durch den Chor gegeben, und infolgedeſſen verbleiben nur die aus dieſem Hintergrunde hervortretenden Perſonen, welche die Träger der Handlung ſind, auf der Bühne. Bei ſolchem Sachverhalte aber iſt große Tiefe der Bühne durchaus nicht erforderlich. Im Gegenteile, ſie würde ſtören: es würden ja die wenigen Schauſpieler ſich gleichſam verlieren in dem tiefhin ſich erſtreckenden Raume, denn entweder müßten ſie vorzugsweiſe im vorderen oder aber im hinteren Bühnenraume ihren Standort haben. Im erſteren Falle (der übrigens im griechiſchen Theater der einzig mögliche war, da die Schauſpieler dem Chore nahe ſein mußten) würden ſie von dem Dekorationshintergrunde ganz losgelöſt, außer Zuſammenhang mit dieſem geſetzt werden. Im letzteren Falle aber würden ſie, weil eben im Hintergrunde eines weiten Raumes ſtehend, den Zuſchauern gewiſſermaßen entſchwinden, nicht mehr für dieſe, ſondern nur für ſich ſelbſt ſprechen und agieren. Nein, die Schmalheit der Bühne entſprach durchaus der Beſchaffenheit des griechiſchen

Dramas. Eine ganz andere Frage iſt, ob die griechiſchen Dramatiker nicht beſſer gethan hätten, auf den Chor zu verzichten und den durch ihn gegebenen Perſonenhintergrund auf die, dann freilich eben zu vertiefende, Bühne zu verlegen. Es kann ſcheinen, als ob dieſe Frage ohne weiteres zu bejahen ſei. Auch wir wollen das hier einmal theoretiſch annehmen, indeſſen doch nur mit ausdrücklichem Vorbehalte ſpäterer anderer Entſcheidung. Dann muß man ſich wundern, daß die tragiſchen Dichter Athens die Abſchaffung des Chors nie auch nur verſucht haben. Man mag ja ſagen, daß ſie das nicht thaten, weil ſie an einer althergebrachten, mit dem religiöſen Kultus und mit mancherlei ſocialen Verhältniſſen eng verbundenen Einrichtung nicht rütteln wollten, indem ſie vorausſahen, daß alles Rütteln doch vergeblich ſein würde. Das iſt gewiß ganz richtig, der wirkliche Grund aber kann es gleichwohl nicht geweſen ſein. Denn es wäre ja wohl möglich geweſen, den Chor äußerlich zwar beizubehalten, ihn aber von der dramatiſchen Handlung loszulöſen und ihn zu einem opern- und ballettartigen Anhängſel des Dramas herabzudrücken. Das iſt ja auch einigermaßen (aber freilich eben nur einigermaßen!) in einzelnen Dramen des Euripides wirklich geſchehen. Gleichwohl hat ſelbſt Euripides — jener Euripides, der doch wahrlich nicht an einem Übermaße von Verehrung gegen die Überlieferung krankte — offenbar nie daran gedacht, den Perſonenhintergrund auf die Bühne zu verlegen und dadurch derſelben eine größere räumliche Tiefe zu geben, was techniſch nicht die geringſte Schwierigkeit haben konnte, da einerſeits zwiſchen der Hinterwand der Bühnenlaube und dem Bühnengebäude noch ein Raum von einigen Metern verfügbar war, anderſeits leicht ein kleiner Teil des Tanzplatzes zur Bühne gezogen werden konnte. Warum mag gleichwohl Euripides an eine Vertiefung des Bühnenraumes nie gedacht haben? Einfach weil eine Verlegung des Perſonenhintergrundes auf die Bühne häufigen Dekorationswandel, namentlich Wechſel zwiſchen Scenen, die außerhalb, und ſolchen, die innerhalb eines geſchloſſenen Raumes (eines Zimmers ꝛc.) ſich abſpielen, bedingt hätte. Man ſehe ſich nur einmal ein Shakeſpeare-Drama oder auch Göthes „Egmont“ daraufhin an! Man wird leicht erkennen, daß in dieſen und in allen anderen romantiſchen Dramen der Perſonenhintergrund nur deshalb auf die Bühne gelegt werden konnte, weil deren Dekoration leicht wandelbar war (oder doch als ſolche aufgefaßt wurde) und ebenſowohl geſchloſſene Räumlichkeiten (Zimmer ꝛc.) wie offene Örtlichkeiten (freie Plätze ꝛc.) darſtellen konnte. Dieſe Beweglichkeit fehlte der griechiſchen Bühne, namentlich aber war es für dieſe Bühne feſtes Geſetz, nie das Innere eines Hauſes, alſo nie ein Zimmer, einen Saal und dergl., vorzuführen. Doch davon wird weiter unten noch in anderem Zuſammenhange zu reden ſein.

Digitized by Google

Also auch die geringe Tiefe der griechischen Bühne war für griechische Verhältnisse durchaus praktisch. Übrigens wird auch auf unseren Theatern, falls ihre technische Einrichtung es gestattet, die Bühne verengt, wenn nur wenige Personen sich auf ihr bewegen, es sei denn, daß die Beschaffenheit der darzustellenden Handlung doch einen weiten Raum als wahrscheinlich voraussetzt.

Praktisch war selbst auch der immer nur vorübergehende (provisorische) Bestand des griechischen Bühnenbaues. Dadurch wurden die Unterhaltungskosten gespart, welche schließlich doch wohl die Kosten des sich immer wiederholenden Aufbauens und Abtragens überwogen hätten. Dadurch wurde wohl auch häufigen Neuanschaffungen an Material vorgebeugt: die während des größten Teiles des Jahres wohlverwahrt lagernden Bühnenwände ꝛc. waren so vor den schädigenden Einflüssen der Witterung (Nässe, Dürre, Sturmwind) geschützt. Ferner wurde, wie schon oben bemerkt, auf diese Weise der ganze Platz zwischen Bühnenhaus und Amphitheater außerhalb der Spielzeit anderweitig verwendbar gemacht. Endlich bot der jedesmalige Neuaufbau der Bühne die Möglichkeit dar, kleine Abänderungen in der Anlage anzubringen, wie sie je nach der Beschaffenheit der Dramen, deren Aufführung beabsichtigt war, gerade wünschenswert erschienen. In dieser Hinsicht besaß die griechische Bühne eine Beweglichkeit, um welche sie von der modernen beneidet werden mag. Und alle Änderungen waren gewiß billig herzustellen. Kostspielige Umbauten waren einfach unmöglich. In unseren Theatergebäuden sind Maurer, Anstreicher, Tapezierer fast tagaus tagein in Thätigkeit, nicht eben zur Freude derer, welche in dem Musentempel zu verkehren haben. Beim Aufbau der griechischen Bühnenlaube hatte im wesentlichen nur der reinliche Zimmermann zu schaffen.

Es erübrigt nun, die Ausstattung der Bühne zu besprechen. Von einer solchen kann erst seit Aischylos' Zeit die Rede sein, denn dieser soll zuerst die gemalte Dekoration gebraucht haben. Freilich könnte ihm Sophokles darin vorangegangen sein. Jedenfalls bediente sich Aischylos der Dekoration erst in seinen späteren Stücken und selbst dann, wie es scheint, nicht immer.

Die Dekoration war, wie noch in unserem Theater, vorwiegend eine gemalte, also Flächendekoration, nicht eine massive und körperliche. Indessen kam auch die letztere gelegentlich zur Verwendung, so kann z. B. der Felsen, an den Prometheus (im gleichnamigen Drama des Aischylos) angeschmiedet wurde — die grausame Procedur wurde übrigens nicht an einem Schauspieler, sondern an einer hohlen Holzpuppe vollzogen, in welche der Schauspieler von hinten hineinstieg —, dieser Felsen kann wohl nur ein massiver Holzblock gewesen sein. Eine Art massiver Dekoration war es auch, wenn das obere Stockwerk des, wie bereits (S. 92) bemerkt wurde, hinter der Bühnen-

rückwand befindlichen Balkengerüſtes ein Dach darſtellte, auf welchem Perſonen ſtanden. Auch das Phrontiſterion des Sokrates in Ariſtophanes' Wolken war jedenfalls ein wirkliches, auf der Bühne ſelbſt errichtetes Gerüſt.

Die Dekoration zerfiel in Hintergrund (*προσκήνιον*) und Seitenſtücke (Couliſſen, *αἱ περίακτοι* oder *-άκται*). Beide Beſtandteile waren auf Holz oder vielleicht auch auf Zeug angebrachte Malereien. Kunſtwerke erſten Ranges waren ſie gewiß nicht. Das können Dekorationen auch gar nicht ſein, weil ſie in ganz beſonderem Maße auf Fernwirkung berechnet ſein müſſen; und da bei ihrer Herſtellung auch andere rein praktiſche Geſichtspunkte zur Geltung kommen, ſo iſt künſtleriſche Vollendung in ihrer Ausführung von vornherein ausgeſchloſſen. Anderſeits wird man die Dekorationsbilder ſich auch nicht als elende Sudeleien vorſtellen dürfen, denn gegen ſolche hätte der griechiſche Geſchmack ſich empört, abgeſehen davon, daß man ſie mit der Würde des Theaters als einer Stätte gottesdienſtlichen Kultus für unvereinbar erachtet haben würde. Es werden die Dekorationen eben die abgebildeten Gegenſtände — meiſt Bauwerke — in großen, ſcharf hervortretenden, weithin ſichtbaren und wirkſamen Umriſſen dargeſtellt haben. Die Zeichnung im großen und ganzen und ebenſo die Farbengebung dürfte durchſchnittlich gut geweſen ſein. Dagegen wird man Einzeldinge, wie z. B. die an Gebäuden etwa befindlichen Reliefs, eben nur angedeutet, keineswegs aber ſorgſam ausgeführt haben. Wenn Jon in dem gleichnamigen Schauſpiele des Euripides die Metopenbilder des delphiſchen Tempels erklärt, ſo darf man daraus keineswegs ſchließen wollen, daß dieſe Metopenbilder auf der Dekoration wirklich vorhanden und auch dem Zuſchauer erkennbar geweſen ſeien. Wie koloſſal hätten ſie da ſein müſſen! Nein, der Zuſchauer ſah nur ſoviel, daß in den Metopen ſich Reliefſchmuck befand, ließ ſich aber gern an ihrer Beſchreibung genügen und beanſpruchte nicht, ſie auch ſehen zu wollen. Auch wir ſind in ſolchen Dingen ebenſo beſcheiden. Keinem von uns wird es z. B. einfallen, bei einer Aufführung von Schillers „Fiesco" das Gemälde Romanos wirklich ſehen zu wollen.

Die Hintergrundsdekoration wurde ſelbſtverſtändlich an der Rückwand der Bühnenlaube angebracht, die häufigſt gebrauchte — Vorderſeite eines Palaſtes darſtellend — vielleicht unmittelbar auf die Wand gemalt. Das Gleiche konnte mit der Himmelsdekoration geſchehen, um ſo mehr, als ſie zu jeder Scene paßte. Nur mußte dieſe Oberdekoration aus dem oben angeführten Grunde (ſ. oben S. 92) leicht verſchiebbar ſein.

Die Hintergrundsdekoration konnte gewechſelt werden. Aber, da hierfür ein Schnürboden fehlte, nur in umſtändlicher Form. Wie man dabei eigentlich verfahren hat, wiſſen wir nicht recht. Vermutlich waren die Dekorationen vertikal geteilt, und jede Hälfte konnte mittelſt einer einfachen Vorrichtung

Digitized by Google

durch eine in der Ecke zwiſchen Rückwand und Seitenwand befindliche ebenfalls vertikale Spalte in das Seitenzimmer gezogen werden. Wenn nun ein Scenenwechſel beabſichtigt war, ſtellte man die ſpäter nötige Dekoration hinter der zuerſt erforderlichen auf, ſo daß, wenn die letztere fortgezogen wurde, ganz von ſelbſt der neue Hintergrund hervortrat. Das würde man namentlich in Bezug auf hölzerne Dekorationen glauben dürfen. Nimmt man aber auf Zeug gemalte Bilder an, ſo kann man ja verſchiedene Dekorationen, die eine vor der anderen, an der Rückwand aufgehängt und dann immer die je vorderſte von dem oberſten Stocke des hinter der Wand ſtehenden Gerüſtes (ſ. S. 92) aus hinaufgewunden haben. Wie das nun aber auch immer bewerkſtelligt worden ſein mag, die Sache war, zumal da ſie, ſo lange als ein Vorhang noch nicht in Gebrauch war, vor den Augen der Zuſchauer ausgeführt werden mußte, ſo unbequem, daß man ſie gern vermied. Man ließ alſo, wenigſtens während der Aufführung *eines* Dramas, den Hintergrund in der Regel immer unverändert. Das heißt alſo: der Schauplatz der Handlung blieb während eines Dramas hindurch im weſentlichen — namentlich abgeſehen von der leicht ausführbaren Umdrehung der Couliſſen — immer der gleiche. Somit waren die Dichter vor die Wahl geſtellt, entweder trotz des unveränderten Hintergrundes doch den Ort der dramatiſchen Handlung wechſeln zu laſſen und in Bezug darauf der Einbildungskraft der Zuſchauer zu vertrauen, oder aber die Beobachtung der Ortseinheit ſich als eine praktiſche Regel aufzuerlegen. Sie haben ſich für das Letztere entſchieden. Warum, wird ſpäter zu erörtern ſein.

Vereinzelt findet ſich aber doch Ortswechſel in den uns erhaltenen Dramen. So namentlich in Aiſchylos' Eumeniden, vielleicht auch in Sophokles' Aias. Man darf wohl annehmen, daß er auch auf der Bühne durch Wechſel des Hintergrundes zum Ausdruck gebracht wurde.

Die Couliſſen beſtanden in dreiſeitigen Holzpfeilern, welche unten in Zapfen geſteckt waren und folglich leicht bald nach dieſer bald nach jener Seite hin gedreht werden konnten. Jede Seite trug ein verſchiedenes Bild. Da nun vermutlich je ein Couliſſenpaar — mehr als *ein* Paar wurde aber nie gleichzeitig aufgeſtellt — zu einem Hintergrunde paßte, konnte die durch den Hintergrund dargeſtellte Örtlichkeit durch Drehung der Couliſſen dreifach in Nebenbeziehungen verändert, und ſo, um ſo zu ſagen, ein Ortswechſel innerhalb desſelben Raumes vollzogen werden.

Der Standort der Couliſſen befand ſich an den Seitenwänden, vermutlich zwiſchen den Seitenthüren und der (offenen) Vorderlangſeite. Jede Couliſſe deckte alſo zugleich den durch die ſeitwärts hinter ihr liegende Seitenthür erfolgenden Ab- und Zugang der Schauſpieler.

Soffitten fehlten dem griechiſchen Theater.

Der Hintergrund ſtellte, wie ſchon bemerkt, meiſt die Vorderſeite eines (fürſtlichen) Palaſtes dar. Indeſſen wurden auch andere Bilder vorgeführt. So z. B. ein Tempel (z. B. in Euripides' Jon und tauriſcher Iphigenie), ein Bauernhaus (in Euripides' Elektra), eine Waldlandſchaft (z. B. in Sophokles' Ödipus auf Kolonos), ein Zelt (z. B. in Sophokles' Aias) ꝛc. Das Theater beſaß alſo einen immerhin ſtattlichen Dekorationsvorrat.. Und dabei iſt ja noch zu bedenken, daß wir, da wir nur verhältnismäßig wenige Dramen beſitzen, durchaus nicht alle überhaupt zur Verwendung gelangten Dekorationen kennen. Aufbewahrt wurden die Dekorationen jedenfalls im Bühnenhauſe.

Nie wurde auf der griechiſchen Bühne das Innere eines Hauſes, nie alſo ein Zimmer oder ein Saal dargeſtellt. Das kann höchſt wunderlich erſcheinen, zumal wenn man bedenkt, wie häufig im Epos, namentlich aber bei Homer (und zwar ebenſowohl in der Ilias wie in der Odyſſee) geſchloſſene Räume (z. B. der Palaſt des Priamos, das Zelt des Achilleus, der Palaſt des Alkinoos und der des Odyſſeus, die Höhle des Polyphem ꝛc. ꝛc.) die Schauplätze der Handlung ſind. Nichtsdeſtoweniger läßt die Sache ſich leicht erklären: Die Handlung des griechiſchen Dramas vollzieht ſich immer vor den Augen des Chors, dieſer aber konnte füglich nicht als mit den handelnden Perſonen zuſammen in einem geſchloſſenen Raume weilend vorgeführt werden. Das hätte ja zu den größten Widerſinnigkeiten geführt. Es konnte z. B. unmöglich der Chor in Aias' Zelt oder in die Kyklopenhöhle oder in Elektras Bauernhaus eingeführt werden. Nun wäre es freilich an ſich möglich geweſen, den Chor nur dann auftreten zu laſſen, wenn die dargeſtellte Örtlichkeit das Auftreten ſo zahlreicher Perſonen als ſtatthaft erſcheinen ließ. Dieſes Verfahren hätte aber nichts Geringeres, als einen Bruch nicht bloß mit der ehrwürdigen Überlieferung des Theaters, ſondern auch mit der religiöſen Sitte bedeutet, es wäre eine wahre Revolution geweſen. Es iſt alſo vollauf begreiflich, daß man lieber auf innerhäusliche Scenerieen verzichtete.

Welchen Einfluß dieſe ſo erhebliche Einſchränkung der Scenerie auf die dramatiſche Dichtung haben mußte, darüber wird ſpäter zu reden ſein. Hier iſt nur eins anzumerken, weil es ſich zunächſt auf die Einrichtung der Bühne bezieht. In einem beſtimmten Falle durften die Dichter es ſich nicht verſagen, Vorgänge, welche im Innern eines Hauſes ſich vollzogen, doch auch den Zuſchauern ſichtbar zu machen. Sie fanden ein Mittel, das äußerlich die Regel in Kraft ließ, innerlich ſie verletzte.

Bekanntlich ſcheuten die griechiſchen Tragiker davor zurück, Mord und Selbſtmord auf der Bühne vorzuführen. Der Selbſtmord des Aias bei Sophokles iſt nur ein gleichſam halber Ausnahmefall, denn der Selbſt-

Digitized by Google

mord wurde nicht von dem Schauspieler dargestellt, sondern eine aufgespießte Puppe wurde im geeigneten Augenblicke in die Bühne hineingeschoben. Alle Greuelthaten geschahen hinter der Scene. Nun aber konnte mit dem erfolgten Morde oder Selbstmorde (ebensowenig z. B. auch mit der Blendung des Ödipus) die dramatische Handlung nicht ohne weiteres abgeschlossen werden, sondern es mußte mindestens noch eine Scene folgen zur Veranschaulichung der durch die Katastrophe geschaffenen Situation. Sollte jedoch diese Scene zu voller dramatischer Wirkung gelangen, so mußte sie angesichts der Leiche sich abspielen, und falls ein Mord verübt worden war, mußten auch der oder die Mörder anwesend sein. Der oder die letzteren hätten ja nun aus dem Hause, in dessen Innerem sie die That vollbracht hatten, hervortreten können, dagegen ließ sich das Heraustragen der drinnen liegenden Leiche nur selten in einer glaubhaften Weise begründen. Und so griff man denn zu dem höchst seltsamen Auskunftsmittel, die Leiche samt den Mördern mit Hilfe einer Maschinerie, die man am ehesten mit einem niedrigen Rollwagen vergleichen und etwa „Rolle" (ἐκκύκλημα) benennen kann, durch die weitgeöffnete Mittelthür des ein Haus oder einen Palast darstellenden Hintergrundes auf die Bühne fahren zu lassen. Den Zuschauern wurde dabei die Fiktion zugemutet, das, was nunmehr auf der Bühne vorging, als im Innern des Hauses geschehend sich vorzustellen. Dies Verfahren, das übrigens auch in anderen Fällen angewandt wurde — man denke z. B. an die Theseusscene des rasenden Herakles bei Euripides —, muß, wie gesagt, als höchst seltsam erscheinen. Es war aber schließlich kein schlechterer Notbehelf, als der bekannte Balkon auf der Shakespeare-Bühne. Noch auf unserem Theater wird eigentlich ganz Ähnliches, nur in der umgekehrten Form, gethan, wenn zuweilen, um das, was außerhalb der eigentlichen Bühne geschieht, zu zeigen, der Hintergrund der letzteren weggezogen und dadurch der Einblick in eine neue Scene eröffnet wird.

Da also die Darstellung eines Hausinneren auf der Bühne verpönt war, fehlte auch jegliche Gelegenheit zur scenischen Verwendung von Zimmergerät. Der massenhafte und schwerfällige Wust von Mobilien, dessen unsere Theater bedürfen, um auf der Bühne Zimmer aller Art sachgemäß und stilgerecht ausstatten zu können, er war dem griechischen Theater völlig unbekannt. Das gereichte ihm zu sehr erheblichem Vorteile. Zunächst, wie begreiflich, in Hinsicht auf den Wegfall der Anschaffungs-, Unterhaltungs- und Erneuerungskosten, die ja für unsere Theater ganz beträchtlich sind, mögen immerhin ihre Möbel vielfach ausrangierte oder bei dem Althändler gekaufte Ware sein. Viel wichtiger aber ist, daß durch das Nichtvorhandensein von Zimmerausstattungen die Leiter und die Besucher der Theater vor der

gefährlichen Verſuchung bewahrt blieben, eine reiche Ausſtattung der Bühne für ein dringendes Erfordernis zu erachten. Denn da die Bühne meiſt nur den Platz vor einem Palaſte oder eine einfache landſchaftliche Scenerie darſtellte, ſo war es kaum möglich, ſie mit vielen Setzſtücken anzufüllen. Einfachheit der Ausſtattung war geradezu eine Notwendigkeit. Und ſo beſaß das griechiſche Theater auch nur einen kleinen Beſtand von Setzſtücken, etwa Altäre, Götterbildſäulen, Steinſitze und was etwa ſonſt zu gelegentlicher Verwendung kam. Es reichte das aber vollkommen aus.

Auch an Maſchinerieen war das griechiſche Theater arm. Sie ſind im weſentlichen bereits genannt worden: das Ekkyklema, das Balkengerüſt mit Dachwerk hinter der Rückwand, die Verſenkungsanlage. Rechnet man dazu noch einen krahnartigen Flug- oder vielmehr Schwebeapparat, mittelſt deſſen Perſonen als in der Luft ſchwebend dargeſtellt werden konnten (ſo z. B. Trygaios auf einem Käfer reitend in Ariſtophanes' „Frieden"), ſo hat man ungefähr alles. Denn die kindlich einfachen Vorrichtungen zur Erzeugung von Blitz und Donner kann man Maſchinen nicht nennen.

In helleniſtiſcher und römiſcher Zeit wurde der Maſchinenapparat des Theaters wohl etwas vermehrt, indeſſen der damalige Stand der phyſikaliſchen Wiſſenſchaft, welche Anwendung des Dampfes und der Elektricität nicht kannte, ſchloß eine erhebliche Steigerung des alten beſcheidenen Maſchinenweſens aus. Übrigens iſt auch auf unſeren Theatern der für Schauſpiele zur Verwendung kommende Maſchinenapparat verhältnismäßig noch einfach genug, einfacher wenigſtens, als der Laie glaubt. Die Leiſtungsfähigkeit der modernen Technik kommt weſentlich den Opernhäuſern zu gute.

Die Bühne hatte, ſo ſcheint es, keinen Vorhang, wurde alſo den Blicken der Zuſchauer nie abgeſperrt. Es kann das nicht in techniſchen Schwierigkeiten begründet geweſen ſein. Ein Rollenvorhang freilich mochte Unbequemlichkeiten machen. Aber ein Gardinenvorhang konnte doch gewiß leicht an der Bühnenlaube angebracht werden. Wenn es nicht geſchah, ſo erklärt ſich das daraus, daß man die Orcheſtra, und zwar ganz mit Recht, auch als einen Teil der Bühne betrachtete. Ein Vorhang vor der Orcheſtra aber wäre, da dieſe ja nichts als ein freier Platz war, ein Unding geweſen.

Daß das Fehlen des Vorhanges weſentlich dazu beitrug, daß man von Scenenwandlungen während der Aufführung eines Dramas möglichſt Abſtand nahm, wurde bereits bemerkt und wird auch in anderem Zuſammenhange nochmals hervorzuheben ſein.

§ 4. **Die Schauſpieler.** Das griechiſche Drama iſt, wie bekannt, erwachſen aus dem lyriſchen Geſange der dionyſiſchen Chöre. Dieſem ſeinem Urſprunge gemäß blieb es, wenigſtens als Tragödie, ſtets mit Geſang und Tanz

verbunden. Das Spielperſonal beſtand alſo nicht nur aus Schauſpielern, ſondern auch aus Tänzern, welche zugleich Sänger waren und als „Choreuten“ bezeichnet zu werden pflegen. Es läßt ſich alſo das Spielperſonal des griechiſchen Theaters hinſichtlich ſeiner Zuſammenſetzung ungefähr vergleichen mit dem Spielperſonal einer neuzeitlichen Bühne, welche zugleich dem Schauſpiele, der Oper und dem Ballette dient. Nur iſt dabei ſehr zu beachten, daß, entſprechend der Stellung der Chorlieder in der Kompoſition des Dramas, bei den Aufführungen der Chor den eigentlichen Schauſpielern gegenüber an Bedeutung erheblich zurücktrat, daß alſo das Chorperſonal nicht, wie das Opernperſonal, eine Parallelſtellung neben dem Schauſpielerperſonal einnahm. Man könnte ſagen, daß im griechiſchen Theater Oper und Ballett von dem Drama umſchloſſen worden ſeien und organiſche Beſtandteile desſelben dargeſtellt haben, während in der Neuzeit Drama, Geſang (Oper) und Tanz (Ballett) auseinandergeſprengt ſind und ſich höchſtens gelegentlich und äußerlich berühren.

Der Chor des griechiſchen Theaters beſaß das Zahlenübergewicht über das Schauſpielerperſonal. Das iſt an ſich durchaus begreiflich, denn Geſang und Tanz gelangen in einem ſo weiten Raume, wie das griechiſche Theater ihn umfaßte, zu künſtleriſcher Wirkung nur durch eine größere Zahl der ausübenden Künſtler. Auch iſt das Zahlenübergewicht an ſich ja belanglos für die ſachliche Bedeutung. Höchſt auffällig aber iſt das Zahlenverhältnis zwiſchen Chor und Schauſpielern. Während nämlich ſeit Sophokles' Zeit der Chor für die einzelne Tragödie aus 15 Perſonen, der Chor der Komödie aber aus 24 Perſonen beſtand, wobei noch zu bemerken iſt, daß bei der Aufführung einer tragiſchen Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrdrama) vermutlich in jedem der vier Stücke ein neuer Chor auftrat, was eine Geſamtzahl von 60 tragiſchen Choreuten vorausſetzt —, während alſo der Chor in jedem Drama in ſtattlicher Anzahl auftrat, waren an der Aufführung eines Dramas, ſei es Tragödie oder Komödie, nur drei Schauſpieler beteiligt. Es mußte alſo, wenn das Drama mehr als drei Rollen enthielt, — und das war wohl das durchaus Übliche — ein Schauſpieler mehrere Rollen übernehmen. Man ſieht leicht, wie durch dieſe Sitte auch dem dramatiſchen Dichter eigenartige Schranken in der Anlage eines Schauſpieles gezogen waren. Denn mochte immerhin jeder der drei Schauſpieler zwei Rollen übernehmen, mochte in ganz beſonderen Fällen die Zuhilfenahme eines vierten Schauſpielers möglich ſein, mochten außerdem Kinderrollen durch Knaben, ſtumme Rollen durch Statiſten gegeben werden, über eine ſehr niedrige Grenze hinaus konnte trotz alledem die Zahl der in einem Drama auftretenden Perſonen nicht geſteigert werden. Eine ſolche Vielheit des Perſonals, wie ſie in neuzeitlichen Schauſpielen ganz gewöhnlich

Digitized by Google

iſt, war im antiken Drama ſchlechterdings unmöglich. Doch auch abgeſehen hiervon, ſchon die Notwendigkeit, bei mehr als drei Rollen auf deren angemeſſene Verteilung unter die drei Schauſpieler von vornherein Bedacht zu nehmen, namentlich dafür zu ſorgen, daß der betreffende Schauſpieler bei dem Übergange von der einen zur anderen Rolle hinreichende Zeit zum Umkleiden habe, dieſe Notwendigkeit legte dem Dramendichter eine Feſſel an, deren Druck ein Dichter der Neuzeit gewiß ſchwer empfinden, vielleicht ſogar durch ihn in ſeinem Schaffen gelähmt werden würde.

Die Dichter des Altertums ſcheinen die Beſchränktheit der Schauſpielerzahl nicht als eine arge Beengung gefühlt zu haben. Mindeſtens haben ſie, als einmal die Dreizahl erreicht war (denn auch bis zu dieſer gelangte man nur allmählich) eine weitere Vermehrung nicht angeſtrebt. Das iſt immerhin befremdlich genug und legt die Vermutung nahe, daß der Verzicht auf eine größere Schauſpielerzahl vielleicht kein freiwilliger, kein in künſtleriſchen Erwägungen begründeter, ſondern ein durch nicht wohl zu ändernde äußere Verhältniſſe aufgedrungener geweſen ſei. Insbeſondere darf man glauben, daß ſchauſpieleriſche Kräfte in größerer Zahl gar nicht zur Verfügung ſtanden, weil nur verhältnismäßig wenige dem, wie wir weiter unten darlegen werden, damals wenig verlockenden Bühnenberufe ſich zuwandten.

Das Altertum kannte, abgeſehen von der ſpät-römiſchen Zeit, nur männliche Schauſpieler. Die Bühne wurde von Frauen überhaupt gar nicht betreten. Alle weiblichen Rollen mußten folglich von Männern (in Frauenkleidung) geſpielt werden. Das mag uns wunderlich genug erſcheinen, und es iſt in der That ſchwer, die Sache völlig zu erklären. Zwar das begreift man leicht, daß die griechiſche Sitte ehrbare Frauen und Mädchen von der Bühne fernhielt. War doch die griechiſche Frau weit mehr, als die Frau der Neuzeit, in den engen Kreis der Häuslichkeit gebannt und abgeſchloſſen von dem geſelligen Verkehre mit nicht zur Familie gehörigen Männern. Aber doch gab es Frauen, für welche dieſe Schranke nicht beſtand, welche vielmehr mit voller Freiheit in der Männerwelt ſich bewegten. Die Buhlerinnen, die Hetären, ließen durch keine Rückſicht auf Sitte ſich beengen. Unter ihnen aber gab es hochgebildete Frauen, mit regem Intereſſe für Litteratur und Kunſt, mit ſchönſter geiſtiger Empfänglichkeit begabt. Es genügt, den Namen der Aſpaſia zu nennen. Im Kreiſe dieſer Frauen fehlte es zweifellos an ſchauſpieleriſchen Talenten nicht und ebenſowenig an der Neigung, dieſelben zur Geltung zu bringen. Und doch hat man, wie es ſcheint, nie auch nur daran gedacht, Frauen für die Bühne zu gewinnen. Es iſt ſchwer abzuſehen, warum nicht. Nur eine Erklärung dürfte möglich ſein. Das Schauſpiel wurde immer, auch dann noch, als es ſeinem religiöſen

Urſprunge entfremdet war, als eine Art von gottesdienſtlicher Feier aufgefaßt, an welcher thätig und mitwirkend ſich zu beteiligen der ſittlich nicht reinen Frau verſagt werden mußte. Der keuſchen Frau würde es unverwehrt geweſen ſein, wenn nicht die geſellſchaftliche Sitte entgegen geſtanden hätte. (Vgl. auch Teil II B unter „Frauen".)

Uns Menſchen der Neuzeit muß es nahe liegen, in der Fernhaltung der Frauen von der Bühne ein ſchweres Gebrechen des griechiſchen Theaters zu erblicken. Denn mit vollem Rechte dürfen wir ſagen, daß nur ein Weib eine weibliche Rolle in künſtleriſcher Vollendung durchzuführen vermag, daß nur eine Frau fähig iſt, einen von Dichterhand gezeichneten Frauencharakter mit pſychologiſcher Wahrheit zu mimiſcher Darſtellung zu bringen. Und ſo mag es uns als eine Barbarei erſcheinen, daß auf dem Theater des Sophokles und Euripides die Rollen der Elektra, der Antigone, der Iphigeneia, der Phaidra, der Medeia von Männern geſpielt wurden. Das muß, ſo ſollten wir glauben, den Zuſchauern alle Illuſion grob und grotesk zerſtört, allen Kunſtgenuß einfach unmöglich gemacht haben. Wir wenigſtens würden es nimmermehr ertragen, etwa die Rolle der Maria Stuart oder der Jungfrau von Orleans von Männern gegeben zu ſehen. Schon der Gedanke daran kann uns ſchaudern machen. Höchſtens bei Dilettantenaufführungen komiſcher Art, bei niederen Poſſen laſſen wir es uns gefallen, daß verkleidete Männer als Frauen auftreten. Da beluſtigt uns der Gegenſatz der männlichen Stimme und Haltung zu dem weiblichen Kleide und der weiblichen Rede. Aber ganz mit Recht wollen wir an ſolchen Poſſen nur uns erheitern, ſie gelten uns lediglich als Ausgeburten luſtiger Laune, tollen Unſinns, nicht als Kunſtwerke, und an ihre Aufführung legen wir ebenſowenig den Maßſtab künſtleriſchen Urteils.

Das alles iſt bereitwillig zuzugeben, und doch wird man nicht umhin können, einzugeſtehen, daß in derartigen Dingen die Gewöhnung ſehr maßgebend für unſere Anſchauung iſt. Einmal angenommen, das weibliche Schauſpielertum, das ja auch in der Neuzeit verhältnismäßig erſt jungen Urſprunges iſt, wäre überhaupt gar nicht in Aufnahme gekommen und wäre durch unſere Sitte noch jetzt ſtreng verpönt, ſo würden wir vermutlich trotz aller unſerer äſthetiſchen Bildung die Darſtellung weiblicher Rollen durch männliche Schauſpieler nicht nur als etwas nun einmal Unvermeidliches hinnehmen, ſondern auch für eine ganz erträgliche Sache halten. Wir würden dann eben an die Leiſtung der Schauſpieler einen andern Maßſtab anlegen, andere Anforderungen an ſie ſtellen und völlig zufrieden ſein, wenn eben nur dieſe erfüllt würden. Wir nehmen ja nicht den geringſten Anſtoß daran, daß Männer auch ſonſt, z. B. als Soldaten, gar manchen Verrichtungen, wie etwa dem Kochen, dem Waſchen und dergl., ſich unterziehen, welche recht

eigentlich den Frauen zukommen. Doch hiergegen kann man einwenden, daß es ſich dabei um mechaniſche Arbeiten handele, bei denen es in der Hauptſache nur auf zwei geſunde Hände, gleichviel, ob männliche oder weibliche, ankomme. Dieſer Einwand iſt aber nicht mehr ſtichhaltig z. B. in Bezug auf die Frauenärzte, die zur erfolgreichen Ausübung ihres Berufes nicht bloß den weiblichen Körper genau kennen, ſondern vor allem auch in das weibliche Seelenleben ſich völlig hineinzudenken fähig ſein müſſen. Ähnliches gilt von ſeelſorgenden Geiſtlichen, von Lehrern der weiblichen Jugend u. ſ. w. In der That hat man nun ja auch wirklich gefordert, daß Frauen, mindeſtens bei eigentlichen Frauenkrankheiten, von weiblichen Ärzten zu behandeln ſeien, und im Mädchenunterrichte werden, wie bekannt, weibliche Lehrkräfte in weitem Umfange verwandt. Im Ernſte hat aber noch kein Verſtändiger gefordert, daß für das weibliche Geſchlecht *nur* Ärztinnen und Lehrerinnen, nicht auch Ärzte und Lehrer zuläſſig ſeien. Noch weniger iſt es jemandem eingefallen, zu verlangen, daß für Frauen weibliche Geiſtliche, Paſtorinnen, amtieren müßten. Man traut es alſo dem Manne doch vollkommen zu, daß er die Eigenart der weiblichen Seele erfaſſen und verſtehen könne. Warum ſoll es da ſo unſinnig ſein, zu erwarten, daß der Mann das weibliche Seelenleben auch mimiſch recht wohl zum Ausdruck zu bringen vermöge? In der bloßen Deklamation hat niemand etwas dagegen zu erinnern, ſondern nimmt es als ganz ſelbſtverſtändlich hin, daß z. B. ein Shakeſpearevorleſer auch die weiblichen Rollen lieſt trotz ſeiner Baßſtimme und ſeines bärtigen Angeſichts. Nun, von da bis zur mimiſchen Darſtellung iſt der Weg doch nur kurz. Und ſo wird man es leichter begreifen, daß die Übernahme weiblicher Schauſpielerrollen durch Männer auf dem engliſchen Theater noch der eliſabethaniſchen Zeit gar nicht als etwas Ungereimtes und Kunſtwidriges empfunden worden iſt. Und dann bedenke man noch eins. Hält man es wirklich für unmöglich, daß ein Mann weibliches Seelenleben mimiſch darzuſtellen im ſtande ſei, ſo muß man folgerichtig auch glauben, daß ein Mann ebenſowenig zur dichteriſchen Schilderung weiblichen Seelenlebens befähigt ſei. Man würde alſo zu der abgeſchmackten Forderung gedrängt werden, daß der dramatiſche Dichter alle weiblichen Rollen von einer Dichterin ſchreiben laſſen müſſe, ebenſo übrigens auch der erzählende Dichter. Ja, auch kein Lyriker dürfte es ſich unterſtehen, den Gefühlen einer Frau Ausdruck geben zu wollen. Zu ſolcher ſchwindelnden Höhe des Unſinns ſich auf einem Principe reitend zu erheben, wird niemand die Luſt in ſich ſpüren. Wenn man aber es für durchaus möglich erachtet, daß ein Mann als Dichter weibliches Seelenleben in treffender Weiſe darzuſtellen vermöge, ſo iſt wirklich nicht abzuſehen, warum ein Mann nicht auch als Schauſpieler derſelben Leiſtung fähig ſein ſolle, ſoweit nicht die phyſiſchen Hinderniſſe des Körperbaues

und der Stimme entgegenstehen. In letzterem Beisatze ist nun allerdings eine nicht unerhebliche Einschränkung der männlichen Leistungsfähigkeit ausgesprochen, indessen doch wohl keine so wesentliche, daß um ihrer willen die Übernahme weiblicher Schauspielrollen durch Männer schlechthin als ein Unding, als mit der Kunst durchaus unverträglich erscheinen müßte.

Das aber ist nun freilich nicht zu leugnen, daß eine Frau, eben weil sie Frau ist, zur Übernahme einer weiblichen Rolle sich naturgemäß besser eignet, als ein Mann. Das Nichtvorhandensein von Schauspielerinnen war also zweifellos ein Mangel, eine Unvollkommenheit im griechischen Bühnenwesen, eine Benachteiligung der mimischen Kunst. Aber eine ganz andere Frage ist es, ob dieser Mangel eine wirkliche Schädigung des Theaters als einer Kunststätte bedeutete. Diese Frage wird entschieden verneinen, wer irgend die Bühnenverhältnisse der Neuzeit realistisch betrachtet.

In der menschlichen Natur ist es begründet, daß überall da, wo Männer und Frauen zu gemeinsamer Berufsthätigkeit vereint und dadurch zu einem vertrauteren Verkehre mit einander veranlaßt werden, die Verschiedenheit des Geschlechtes sich geltend macht und die Anknüpfung sexueller Beziehungen hervorruft. Das Theater bildet, wie allbekannt, durchaus keine Ausnahme von dieser Erfahrungsregel. Um so weniger, als die Ausübung des schauspielerischen Berufes unbedingt es erfordert, daß manche Formen des geselligen Lebens, welche in den gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen dem Verkehre zwischen beiden Geschlechtern die Übersteigung sittlicher Schranken mindestens erschweren, von vornherein als nicht vorhanden betrachtet werden. Und sodann wird, wer Leidenschaften und zwar auch sinnliche Leidenschaften naturwahr darstellen soll, eben dadurch nur gar zu leicht diese Leidenschaften auch im eigenen Herzen erwecken. Wer mit der Flamme der Sinnesglut spielen muß, dem kann das Spiel gar oft zum Ernste werden. Es giebt ja nun gewiß starke Charakter, welche allen Verlockungen zur Sinnlichkeit zu trotzen und sich sittlich rein zu behaupten vermögen. Aber solche sittliche Kraft ist nicht eben häufig anzutreffen, am seltensten bei noch jugendlichen Menschen. Und gerade das Theater bedarf vorzugsweise jugendlicher Künstler! So wird die beiden Geschlechtern geöffnete Bühne für die meisten von denen, welche sie betreten, eine Stätte der freien Liebe, um nicht zu sagen eine Schule der Unzucht. Mag sein, daß innerhalb der feiner gebildeten Schauspielerkreise das sittliche Gebrechen äußerlich durch eine gleißende Hülle überdeckt und offenes Ärgernis also meist vermieden wird. Die böse Sache an sich wird dadurch nicht gebessert. Ist aber die Bühne mit dem Makel der Unsittlichkeit behaftet, so hört sie eben dadurch auf, eine Pflegestätte wahrer Kunst zu sein, denn wahre Kunst duldet nur sittlich

reine Prieſter und Prieſterinnen. Möge man immerhin dieſen Satz als pedantiſch und muckeriſch belächeln, möge man immerhin zu ſeiner Widerlegung auf glanzvolle Künſtlernamen mit ſcheinbarem Rechte ſich berufen, er bleibt nichtsdeſtoweniger wahr und zwar wahr ganz beſonders auch in Hinſicht auf das Theater. Wenn etwa eine Malerſchule ergriffen wird von der Seuche der Sittenloſigkeit, ſo iſt es wenigſtens denkbar, obgleich nicht wahrſcheinlich, daß die Seuche beſchränkt bleibt auf dieſe Schule und nicht hinübergreift in weitere Kreiſe. Bei dem Theater iſt eine ſo erfreuliche Möglichkeit von vornherein ausgeſchloſſen, weil die mimiſchen Künſtler zu dem Publikum in viel unmittelbarerer Beziehung ſtehen, als die bildenden. Die Schauſpielerin auf der Bühne iſt nicht bloß ihren Berufsgenoſſen gefährlich, ſondern auch den Zuſchauern. Ja, dieſen vielleicht am gefährlichſten, denn ſie erblicken die Künſtlerin zunächſt eben nur als ſolche, alſo gleichſam idealiſiert, gleichſam befreit von den Schwächen gewöhnlicher Weiblichkeit. Für die Schauſpieler dagegen iſt die Genoſſin zunächſt und vor allem das Weib ſchlechtweg, ein Weib wie andere auch, ein vielleicht wenig ſchönes, wenig verlockendes Weib. Zu einer ſo ernüchternden Objektivität der Betrachtung iſt der Zuſchauer nicht fähig. Und ſo bilden ſich, wieder ganz notwendig, zwiſchen Schauſpielerinnen und Zuſchauern gar leicht ſexuelle Beziehungen. Dieſe aber ſchädigen auch dann die Kunſt, wenn ſie, was ja zum Glück oft genug geſchieht, platoniſch bleiben und die Grenze einfacher Bewunderung ſchöner Weiblichkeit nicht überſchreiten. Denn ein Zuſchauer, der in der Schauſpielerin vor allem das ſchöne Weib, die reizvolle Perſönlichkeit erblickt, wendet ſein Hauptintereſſe eben der Perſon der Künſtlerin zu und alſo von der Dichtung ab. Un ſo kann es kommen, daß für viele der Beweggrund zum Beſuche des Theaters gar nicht mehr durch die zur Aufführung gelangenden Dichtungen, ſondern lediglich durch die Perſönlichkeit einer beſtimmten Schauſpielerin gegeben wird. Oft mögen die Betreffenden ſich ſelbſt einreden, daß ſie in der Künſtlerin eben nur die Künſtlerin und nicht das Weib bewundern, es mag ja auch wirklich mitunter geſchehen, daß Kunſtbegeiſterung ſich mit ſolchem Frauendienſte verbindet, im weſentlichen aber iſt es meiſt doch nur das Weib, welches lockt. Das bekundet ſich ja mit wünſchenswerteſter Deutlichkeit in dem gar nicht ſeltenen Vorkommnis, daß eine höchſt mittelmäßige, vielleicht ſogar untermäßige Künſtlerin doch allabendlich vor vollbeſetztem Hauſe ſpielt und von der Männerwelt gefeiert wird, weil ſie eben ſchön iſt. Ganz unſtreitig bedeutet ein ſolcher Zuſtand einen tiefen Niederſturz des Theaters von der Höhe der Kunſt, denn er bedeutet, daß die Bühne von vielen lediglich als ein Ausſtellungsplatz für ſchöne oder doch irgendwie intereſſante Frauen aufgefaßt wird. Und ärger kann doch die dramatiſche Kunſt nicht

entweiht werden! Als besonderer Schaden tritt noch hinzu, daß auch die Dichter und die Kritiker dem Weibe den Zoll zu zahlen nur gar zu leicht verführt werden: der Dichter, indem er einer von ihm bewunderten Künstlerin die weiblichen Hauptrollen seiner Dramen anpaßt, sie ihr gleichsam zuschneidet und ihnen dadurch in gefährlicher Weise das Gepräge der Zufälligkeit aufdrückt; der Kritiker, indem er in der Beurteilung der Kunstleistung sich beeinflussen läßt durch die Persönlichkeit der Künstlerin. So werden durch die schauspielenden Frauen alle Verhältnisse des Theaters aus dem Bereiche der Kunst auf das Gebiet des Persönlichen hinübergezogen, und das bedeutet, auch wenn keine Entsittlichung damit verbunden ist, jedenfalls eine Entartung des Theaters.

Man halte dieser Ausführung nicht etwa entgegen, daß durch die (männlichen) Schauspieler auf den weiblichen Teil der Zuschauerschaft in ebenso bedenklicher Weise eingewirkt werden könne, wie durch die Schauspielerinnen auf die Männer, daß man also, wenn man sich einmal auf den sittlichen Standpunkt stelle, auch die (männlichen) Schauspieler und damit jede mimische Darstellung überhaupt verwerfen müsse. Theoretisch ist das allerdings ganz richtig, und praktisch kann man sich auf die Häufigkeit der widerlichen Erscheinung berufen, daß ein Schauspieler (oder ein Sänger) der verhätschelte Abgott aller theaterbesuchenden Frauen ist. Aber dennoch ist das aus einfachem Grunde eine weit weniger schlimme Sache. Die Verheiratung eines solchen Helden nämlich löscht die Flamme der für ihn entbrannten Begeisterung meist aus und bringt die verliebten Damen zur Besinnung. Die Heirat der Schauspielerin dagegen ist durchaus kein Dämpfer für die schwärmende Männerwelt. Und abgesehen davon, so wird durch eines Schauspielers Persönlichkeit sich nicht leicht ein Dichter in seinem Schaffen, ein Kritiker in seinem Urteile beeinflussen lassen. Auf dem griechischen Theater war übrigens durch das Kostüm und namentlich durch die Maske der Schauspieler hinreichend dafür gesorgt, daß diese letzteren durch ihre Erscheinung den Herzen der Zuschauerinnen nicht gefährlich werden konnten. Auch griechische Männerherzen scheinen nie in Gefahr gekommen zu sein, für einen Schauspieler zu erglühen, und das ist besonders bemerkenswert, wenn man die verhängnisvolle Bedeutung der Männerliebe für das griechische Kulturleben erwägt.

Indessen nicht bloß die Sittlichkeit des Theaters wird durch das Schauspielerinnentum gefährdet, sondern auch sein Haushalt, seine Verwaltung. Seitdem die Schauspielerinnen von der Bühne Besitz ergriffen haben, ist die Bühne zu einem wandelnden Modemagazin herabgewürdigt worden, bildet die Toilette einen Angelpunkt des ganzen Theaterlebens und zwar nicht bloß für die Schauspielerinnen, sondern auch für die

Schauſpieler. Denn die Putzſucht der Frauen wirkt anſteckend auf die Männer. Auch aus bühnentechniſchem Grunde iſt es ja gar nicht angänglich, daß, wenn die Schauſpielerinnen in glänzenden Anzügen erſcheinen, die Männer in beſcheidener Gewandung auftreten. So ſteht, Dank den Schauſpielerinnen, das neuzeitliche Theater unter den Sceptern des Schneiders und des Friſeurs. Welche Steuerlaſt aber dieſe Unterthanenſchaft mit ſich bringt, davon wiſſen die Budgets der Theater ein Klagelied zu ſingen. Rieſige Summen werden als Garderobegelder gezahlt, oder es werden doch die Gagenbeträge in Rückſicht auf die Koſtſpieligkeit der zu beſchaffenden Toilette beſonders hoch bemeſſen. Zu alledem kommt noch, daß die Schauſpielerinnen durch weibliche Launenhaftigkeit, durch Eigenſinn, durch Unfähigkeit und Unluſt zur Beobachtung einer beſtimmten Ordnung und Regelmäßigkeit den äußeren Betrieb des Theaters ungemein erſchweren. Wie oft muß eine Aufführung unterbleiben oder verſchoben werden, nur weil es einer maßgebenden Schauſpielerin beliebt, ihre Mitwirkung zu verſagen. Und welche verdrießliche Dinge kommen ſonſt noch vor. Das von den Frauen der Bühne gegebene böſe Beiſpiel des Mangels an Disciplin wird von den Männern nur zu gern nachgeahmt. Selbſtverſtändlich wird die Theaterleitung dadurch in die ſchwierigſte Stellung verſetzt und muß oft genug notgedrungen zu Maßnahmen ihre Zuflucht nehmen, welche eines Kunſtinſtitutes wenig würdig ſind. Endlich iſt es durchaus nicht ſelten, daß eine Schauſpielerin in ihren Beziehungen zu Kolleginnen und Kollegen, zu Regiebeamten und Hausbedienſteten die Schattenſeiten weiblichen Weſens ſo nachdrücklich zur Geltung bringt, daß dadurch ein Krieg aller gegen alle entzündet wird.

Wahrlich, die Förderung der mimiſchen Kunſt, welche den Schauſpielerinnen unleugbar verdankt wird, iſt teuer erkauft worden durch eine ſchwere ſittliche und ökonomiſche Schädigung des Theaters. Um zu dieſer Überzeugung zu gelangen, braucht man kein Schwarzſeher, kein Weiberfeind zu ſein, es genügt die nüchterne Betrachtung der Wirklichkeit.

Wenn alſo die griechiſche Bühne den Frauen verſchloſſen war, ſo war das allerdings ein Nachteil für die Entwickelung der mimiſchen Kunſt, aber ein großer Vorteil für das Theater im allgemeinen. Die Genoſſenſchaft der Bühnenkünſtler blieb als ſolche und in ihren Beziehungen zu dem Publikum ſittlich rein. Da gab es keine offenkundigen und keine geheimen Buhlſchaften, keine Liebesintriguen, keine Werbungen um Frauengunſt hinter den Couliſſen und ebenſowenig in den Privatwohnungen, keine eiferſüchtigen Weiber, keine Zwiſchenträgerinnen. Rivalität und Theaterklatſch freilich mögen nicht ganz gefehlt haben, aber ſie trieben keinesfalls jene üppigen Giftblüten, welche in allen Theaterſtädten zu ſchauen ſind.

Digitized by Google

So ist man fast versucht, die griechischen Theaterzustände nach dieser Richtung hin als ideal zu bezeichnen. Freilich aber die mimische Kunst kam dabei zu kurz: von der gewaltigen Leistungsfähigkeit der Frau im schauspielerischen Fache besaßen die Griechen keine Ahnung. Die Schauspieler, welche in den Rollen der Medeia, der Iphigeneia, der Elektra, der Phaidra, der Helene ꝛc. auftraten, waren im besten Falle gute Deklamatoren oder Recitatoren, wahrscheinlich nicht einmal das, wenn wir den bei uns üblichen Maßstab des Urteils anlegen. Jedenfalls kann von einer vollendeten künstlerischen Leistung in derartigen Rollen gar keine Rede sein. Nie sind auf der griechischen Bühne weibliche Charaktere so psychologisch wahr, so ergreifend, so wirkungsvoll dargestellt worden, wie es auf unseren Bühnen von seiten genialer Künstlerinnen geschehen kann.

Es scheint aber, als ob die Griechen geflissentlich darauf verzichtet haben, in der mimischen Kunst die höchsten Ziele zu erreichen. Denn auch in den männlichen Rollen dürften die Schauspieler kaum etwas geleistet haben, was auch unseren Ansprüchen genügen könnte. Man darf dies schon aus der Beschaffenheit des theatralischen Kostüms schließen, dessen Betrachtung wir uns demnächst zuwenden. Denn man darf behaupten, daß dieses Kostüm eine wirklich künstlerische Spielweise einfach unmöglich machte. Soll der Schauspieler seine künstlerische Aufgabe wirklich lösen, so muß er unbedingt auf der Bühne sich frei und leicht bewegen und vor allem über seine Gesichtsmuskeln nach Maßgabe der darzustellenden Leidenschaften voll verfügen können. Der griechische Schauspieler trat in einer Ausrüstung auf, wie sie für seine Kunst gar nicht ungeeigneter sein konnte. Und zwar war dies besonders in der Tragödie der Fall.

Bei der großen Spannweite des der griechischen Bühne gegenüberliegenden Zuschauerraumes mußten die auf der Bühe befindlichen Schauspieler den Zuschauern, namentlich den ferner sitzenden, sehr klein erscheinen. Dieser unvermeidliche Übelstand ließ in dem Lustspiele sich allenfalls ertragen, nicht aber in der Tragödie, da die in dieser auftretenden Personen schon in Rücksicht auf ihren heroischen Charakter nicht den Eindruck zwerghafter Gestalten machen durften. Man bemühte sich also, der äußeren Erscheinung der tragischen Schauspieler durch künstliche Mittel größere Stattlichkeit zu verleihen.

Zu diesem Behufe trugen die tragischen Schauspieler Schuhe mit hohen viereckigen Holzuntersätzen, den sogenannten Kothurn (*κόθορνος, ἐμβάτης, ὀκρίβας*). Ferner banden sie sich vor Brust und Leib je ein Polster (*προστερνίδιον, προγαστρίδιον*). Allerdings erreichten sie damit, daß ihre Gestalt höher und stärker erschien, aber sie erreichten es auf Kosten der Beweglichkeit. Der Gang auf den etwa 0,25 Meter hohen Holzklötzen

mußte ſchwerfällig und ſchleppend ſein, ſelbſt unſicher und ſchwankend. Die Polſter aber behinderten die Bewegungen des ganzen Leibes.

Ebenſo unpraktiſch für ſchauſpieleriſche Zwecke und nebenbei unſchön war die eigentliche Kleidung. Sie beſtand erſtlich aus einem tricotartigen Wamſe (*σωμάτιον*), das über die Polſter gezogen wurde und zu deren Feſthaltung beitrug; ſodann aus einem langen, bis zu den Knöcheln reichenden Obergewande (*χιτών*) mit langen, engen Ärmeln. Dazu kam noch ein Überwurf, ſei es ein länglich viereckiges Zeugſtück (*ἱμάτιον*), das man um den Oberkörper ſchlug, ſei es ein rund geſchnittener, mantillenartiger Behang (*χλαμύς*), der unterhalb der linken Schulter nach der rechten emporgezogen und auf dieſer mittelſt einer Spange feſtgehalten wurde.

Um das Obergewand wurde unterhalb der Bruſt ein Gürtel geſchnallt, ſo daß der untere Teil des Kleides in langen Falten herabfiel.

Das Obergewand war gewöhnlich hellfarbig und am unteren Rande mit horizontalen oder vertikalen Streifen verziert. Für beſtimmte Rollen waren indeſſen dunkelfarbige Chitone in Gebrauch, ſo namentlich wenn Flüchtlinge, Trauernde oder ſonſt Unglückliche dargeſtellt werden ſollten. In ſolchem Falle ſcheute man auch davor nicht zurück, einen Schauſpieler in ſchmutzigem oder zerlumptem Gewande auftreten zu laſſen.

Auch der Überwurf konnte verſchiedene Farben haben, zuweilen war er mit Goldbeſatz verſehen oder ſonſtwie verziert. In Bezug auf dieſes Kleidungsſtück ſcheint ein gewiſſer Luxus beliebt geweſen zu ſein.

Die im Obigen kurz angedeutete Kleidung war im weſentlichen die gleiche für alle Rollen. Es wurden alſo weder männliche und weibliche Rollen noch die einzelnen Charakterrollen durch das Koſtüm von einander weſentlich unterſchieden, es geſchah dies vielmehr faſt lediglich durch die Maske. Höchſtens daß die Schauſpieler in Frauenrollen einen noch längeren Chiton, als ſonſt, vielleicht ſogar ein Schleppgewand trugen und daß ihr Überwurf in ſolchem Falle eine beſondere Geſtalt und Farbe hatte.

Unerläßlich war für jede Rolle — auch für die komiſchen — die Maske. Die Schauſpielermasken aber hat man ſich nicht als Geſichtsmasken, wie ſie bei uns üblich ſind, ſondern als Vollmasken vorzuſtellen, denn ſie bedeckten den ganzen Kopf und waren zugleich auch mit Perücke verbunden. Man kann ſie alſo mit den Tierkopfmasken vergleichen, welche unſere Schauſpieler bei gewiſſen Rollen (z. B. im Zwiſchenſpiele des Sommernachtstraumes) aufſtülpen. Die Masken beſtanden aus ſteifem Zeuge; die auf ihnen angebrachte Geſichtsmalerei war in der Tragödie ernſt und würdig, auch nicht ohne Kunſt ausgeführt, nur aber freilich durchaus auf Fernwirkung berechnet. Die Mundöffnung war weit und ihr Rand wulſtartig vorgekehrt, ſo daß er gleichſam den Anſatz eines Schallrohres bildete.

Digitized by Google

Die Masken waren je nach den darzuſtellenden Rollengattungen in Bemalung und Behaarung verſchieden. So gab es namentlich typiſche Masken für Greiſe, für Männer in der Vollkraft, für Jünglinge, für Matronen, für Mädchen, für Krieger ꝛc. Der geſamte Maskenbeſtand eines Theaters mußte alſo, wenn dem Bedürfniſſe genügt werden ſollte, ein recht anſehnlicher ſein. Gelegentlich kamen auch noch beſondere Masken in Gebrauch, z. B. wenn ein Blinder dargeſtellt werden ſollte, denn dann waren die ſonſt blauen Augenränder ſchwarz gemalt. Auch phantaſtiſche Masken wurden mitunter gebraucht, ſo z. B. die des gehörnten Aktaion.

Kopfbedeckungen waren auf der Bühne nicht üblich; nur in einzelnen Rollen trug der Schauſpieler einen, wahrſcheinlich niedrigen und breitkrämpigen Hut, ſo z. B. wenn er einen Reiſenden darſtellte. Perſer traten wohl in der Tiara auf.

In Königsrollen trugen die Schauſpieler Scepter und Diadem. Götter traten mit ihren Attributen, Greiſe mit Stäben, Krieger mit Waffen auf; Seher (Teireſias, Kalchas) waren an einem langen netzartigen Überwurfe kenntlich, und ſo gab es noch mancherlei andere Rollenabzeichen. Dieſelben konnten um ſo weniger entbehrt werden, als die Kleidung, wie ſchon bemerkt, eine ſehr gleichförmige war.

Der Geſamteindruck eines tragiſchen Schauſpielers in ſeinem wunderlichen Koſtüme, mit ſeiner Maske und mit ſeinen Holzblöcken unter den Füßen muß nach unſeren Begriffen ein höchſt grotesker geweſen ſein. Wollten unſere Schauſpieler bei der Aufführung eines antiken Dramas ſich dieſer Ausſtattung bedienen, ſo würden wir keinen Augenblick ernſt bleiben können. Schon das ſtelzenartige Einherſchreiten auf den Kothurnen würde unfehlbar unſere Lachmuskeln in Bewegung ſetzen. Es muß uns daher ſchon um deswillen unbegreiflich ſcheinen, wie die Griechen eine derartige bizarre Vermummung, die noch dazu weder irgendwie geſchichtlich berechtigt war noch auch mit der Tracht des Alltagslebens übereinſtimmte, zu ertragen vermochten, ohne ſich alle Freude an Tragödienaufführungen gründlich zu zerſtören. Unſer Erſtaunen muß noch mehr ſteigen, wenn wir bedenken, daß dieſe Ausſtattung den Schauſpieler zu Steifheit und Unnatürlichkeit geradezu zwang. Denn ein Mann, dem Holzklötze an die Beine und Polſter auf den Leib gebunden ſind und dem ein langes, noch dazu unterhalb der Bruſt feſtgegürtetes Kleid bis zu den Knöcheln hinabreicht, ein ſo behinderter und umſchnürter Mann iſt zu raſcher Bewegung, wie ſie — ſo glauben wir — von dem Leidenſchaften darſtellenden Schauſpieler durchaus erfordert wird, einfach unfähig. Dazu kommt noch, daß die Maske jedes Mienenſpiel ſchlechterdings ausſchloß. Der griechiſche Tragöde konnte alſo ſeine Deklamation höchſtens mit Armbewegungen begleiten, und auch dies mußte

ihm durch den Druck der Polſter und durch den Überwurf einigermaßen erſchwert werden.

Unmöglich kann man dies ſeltſame Koſtüm damit erklären wollen, daß es in allen ſeinen Beſtandteilen auf die Fernwirkung berechnet geweſen ſei und daß man dieſer Rückſicht alle andern Rückſichten geopfert habe. Nur den Gebrauch des Kothurns und der Polſter kann man ſo deuten, nicht aber den der langen Gewänder und der Masken. Man muß vielmehr den maßgebenden Grund darin ſuchen, daß die Griechen den tragiſchen Schauſpieler gefliſſentlich zum Verzicht auf Mienenſpiel und raſche Leibesbewegung nötigen, abſichtlich ihn möglichſt auf bloße Deklamation beſchränken wollten. Um aber dies verſtehen zu können, muß man ſich deſſen erinnern, daß die Aufführung der Tragödie, wenigſtens urſprünglich, als ernſte gottesdienſtliche Handlung aufgefaßt wurde, daß folglich die Schauſpieler auf der Bühne eine Art von prieſterlicher Verrichtung übten. Darum ziemte ihnen auch eine Art prieſterlicher Tracht, Ruhe der Körperhaltung, Verzicht auf Lebendigkeit der Gebärden des Leibes und des Antlitzes. So wenig wir es angemeſſen finden würden, wenn die an einem Gottesdienſte thätigen Perſonen — etwa der Meſner und die Meßknaben (vom Prieſter werde ganz abgeſehen) — in gewöhnlicher Kleidung, namentlich in kurzen Röcken, erſcheinen und lebhaft geſtikulieren wollten, ſo wenig paſſend erachtete der Grieche das Gleiche in Bezug auf die tragiſchen Schauſpieler. Es war eben in dieſer Hinſicht die Anſchauung der Griechen eine ganz andere, als die unſere. Ähnliches werden wir bei der Beſprechung der Myſterien des Mittelalters zu bemerken Anlaß haben.

Das Koſtüm der tragiſchen Choreuten war im weſentlichen dasſelbe, wie das der Schauſpieler. Nur fehlte ſelbſtverſtändlich der Kothurn, der ja den Tanz unmöglich gemacht hätte, und die Obergewänder waren kürzer, um den Tanzenden nicht hinderlich zu ſein. —

Die Schauſpielerkleidung im Satyrdrama giebt, weil ſie in der Hauptſache mit derjenigen in der Tragödie übereinſtimmte, zu wichtigeren Bemerkungen keine Veranlaſſung. Es genüge zu ſagen, daß in dieſem Drama der Kothurn fehlte und daß die ſehr beliebte Geſtalt des Silens eine zottige, das Tierfell nachahmende Gewandung trug.

Hinſichtlich der Komödie iſt zwiſchen dem älteren (ariſtophaniſchen) und dem jüngeren (menandriſchen) Luſtſpiele zu unterſcheiden. Das erſtere trägt bekanntlich ein ſatiriſches und oft zugleich ein politiſches Gepräge, iſt eine Poſſe im großen Stile, welche Schäden des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Lebens ſchonungslos bloßlegt und erbarmungslos geißelt. Das letztere hat bürgerlichen Charakter an ſich, und ſein Schwerpunkt ruht in der kunſtvoll verſchlungenen komiſchen Intrigue; die ſittliche Tendenz tritt

in ihm ganz zurück, ja, unbedenklich opfert es jede sittliche Rücksicht der Möglichkeit komischer Wirkung.

Das Kostüm der älteren Komödie war, verglichen mit dem tragischen, ein leichtes und lustiges. Schon daß der komische Schauspieler nicht den Kothurn, sondern gewöhnliche, niedrige Schuhe (ἐμβάδες) trug, machte ihn beweglich. Polstern freilich mußte auch er sich, und zwar mitunter nicht bloß auf Brust und Bauch, sondern auch, der komischen Wirkung wegen, auf dem Gesäß. Mit Kleidern aber war er nicht sehr geplagt. Ein Tricotwams, über die Polster gezogen, machte zuweilen die ganze Toilette aus. Dann mögen die Schauspieler Ähnlichkeit mit unseren Clowns gehabt haben, wenn diese in Tricots auftreten, also den Eindruck der Nacktheit gemacht haben. Meist aber wurde über das Tricotwams ein kurzes ärmelloses Obergewand, manchmal über dieses noch ein Überwurf gezogen, der letztere konnte übrigens auch ohne Obergewand, also unmittelbar auf dem Tricotwams getragen werden. Das Obergewand war entweder eine Art langer Weste oder eine Art einseitigen ärmellosen Hemdes, das die linke Schulter unbedeckt ließ, während es oberhalb der rechten irgendwie befestigt war. Es scheint übrigens auch ein anderer Anzug, bestehend aus wattierter Jacke und ebensolchen kurzen Beinkleidern, neben dem eben geschilderten üblich gewesen zu sein. Überdies kamen gelegentlich auch einerseits Kleidungsstücke des gewöhnlichen Lebens, wie Mäntel und Mützen, anderseits Phantasiekostüme zur Verwendung. So trugen z. B. Schauspieler und Choreuten, welche Vögel darstellen sollten, ein Wams mit Federbesatz und eingebundenen Flügeln sowie einen Federkamm auf dem Kopf. In den „Wolken" trugen die Choreuten blousenartig gebauschte farbige Überwürfe, in den „Wespen" war ihre Taille stark eingeschnürt und ein Stachel am Gesäße angebracht. Und noch andere derartige Ausstaffierungen kamen vor, wenn die Beschaffenheit des betreffenden Stückes es erforderte.

Der Maskenbestand der älteren Komödie war vermutlich noch größer, als derjenige der Tragödie, da außer den eigentlichen Charaktermasken für zahlreiche Rollen besondere Masken, oft sehr grotesker Art, nötig waren. Sollten bestimmte Persönlichkeiten, etwa der Gerber Kleon oder der weise Sokrates, auf die Bühne gebracht werden, so trugen die betreffenden Schauspieler Porträtmasken, welche sofortiges Erkennen der Verspotteten ermöglichten.

Das eigentliche Kennzeichen des Kostüms der älteren Komödie aber war, daß sämtliche Schauspieler einen großen hängenden oder aufgebundenen Phallos, aus rotem Leder gefertigt, trugen. Unser sittliches Gefühl muß über diese bizarre Sitte sich empören, und es muß uns dieselbe als ein Beweis äußerster Schamlosigkeit erscheinen, zumal wenn wir bedenken, daß

auch Frauen das Theater beſuchten. Nichtsdeſtoweniger dürfte eine mildere Beurteilung des ſeltſamen Brauches angezeigt ſein. Es iſt zunächſt zu berückſichtigen, daß der Phallos ein religiöſes Symbol zur Andeutung der zeugenden Kraft des Dionyſos war. Religiöſe Symbole aber haben, ſelbſt wenn ſie an ſich obſcöner Art ſind, für die Angehörigen der betreffenden Religionsgenoſſenſchaft nichts ſittlich Verletzendes. Weiter iſt zu erwägen, daß, gerade weil alle Schauſpieler der Komödie, auch die in Frauenrollen auftretenden — wenigſtens iſt das höchſt wahrſcheinlich —, den Phallos trugen, dieſer den Zuſchauern mehr als ein komiſches Anhängſel des Koſtüms, denn als ein entblößter Körperteil erſcheinen mußte. Endlich darf man nicht außer acht laſſen, daß die Griechen überhaupt die Nacktheit des Leibes unbefangener betrachteten, als wir es thun; auch ihre bildende Kunſt huldigte ja der vollen Natürlichkeit, und ſie darf doch gewiß um deswillen nicht unſittlich genannt werden. Anderſeits freilich kann nicht geleugnet werden, daß die griechiſche Komödie ſich leider allzu ſorglos in Bezug auf Anſtand und Sittlichkeit gezeigt hat.

Die Choreuten der älteren Komödie trugen Tricotwams, kurzes Obergewand und Überwurf, der letztere aber mußte beim Tanze abgelegt werden.

Das Koſtüm der neueren Komödie war, entſprechend dem bürgerlichen und realiſtiſchen Charakter dieſes Luſtſpieles, ungefähr dasjenige des gewöhnlichen Lebens. Es beſtand aus Ärmelwams, einem kurzen (nur bei älteren Männern etwas längerem) Obergewande bald mit bald ohne Ärmel und einem Überwurfe, der mannigfache Formen haben konnte. Die Masken blieben auch hier durchaus im Gebrauch. Auf einzelnes einzugehen, iſt hier zwecklos. Es genüge die Bemerkung, daß in der neueren Komödie, wieder ihrem realiſtiſchen Weſen entſprechend, auf die Unterſcheidung der weiblichen und der männlichen Tracht mehr Aufmerkſamkeit verwandt wurde, als dies früher geſchehen war. In Frauenrollen trugen die Schauſpieler längere Gewänder, und die ganze Art der Kleidung war eine umſtändlichere und reicher ausgeſtattete, als die in Männerrollen.

Der Chor fehlte im neueren Luſtſpiele.

Wenn nun im folgenden verſucht werden ſoll, über die Berufsthätigkeit und die (um ſo zu ſagen) amtliche und geſellſchaftliche Stellung der griechiſchen Schauſpieler und Choreuten zu handeln, ſo muß die Klage vorausgeſchickt werden, daß die Dürftigkeit der quellenmäßigen Überlieferung uns vielfach ſichere Erkenntnis nicht geſtattet, daß wir alſo durch Wahrſcheinlichkeitsſchlüſſe und Vermutungen das ergänzen müſſen, was mit Gewißheit nicht nachgewieſen werden kann.

Es drängt ſich zunächſt die Frage auf, ob die Schauſpieler und Choreuten als berufsmäßige Künſtler zu betrachten ſind. Die Frage iſt

Digitized by Google

in der Hauptſache unbedingt zu bejahen, denn jedenfalls waren dieſe Männer keine Dilettanten, ſondern regelrecht für ihren Beruf vorgebildet. Aber dennoch war die Lage der griechiſchen Bühnenkünſtler eine weſentlich andere, als diejenige ihrer Berufsgenoſſen in der Jetztzeit.

Die Spielzeit jedes einzelnen griechiſchen Theaters umfaßte, auch wenn mehrere Aufführungstermine beſtanden, nur wenige Tage im Jahre. Erheblich längere Zeit mußte nun freilich das Einſtudieren der für einen Aufführungstermin beſtimmten Dramen erfordern. Es fehlt uns leider jede nähere Kunde über die Art und Weiſe, wie das Einſtudieren vorgenommen wurde. Nur ſoviel iſt ſicher, daß es unter der Leitung ſachkundiger Fachmänner und der Dichter ſelbſt mit großer Sorgfalt vollzogen wurde. War doch ſchon die Einübung der recht verwickelten Chortänze ein ſchwieriges Werk, und nicht weniger Arbeit mag das Einlernen der Rollen gekoſtet haben. Das iſt um ſo mehr zu vermuten, als aller Wahrſcheinlichkeit nach an das Gedächtnis der Schauſpieler weit ſtärkere Anforderungen geſtellt wurden, als heutigen Tages. Ausgeſchriebene Rollen werden ſchwerlich in Gebrauch geweſen ſein, ſondern es iſt anzunehmen, daß der Schauſpieler ſeine Rolle lediglich durch das Ohr lernen mußte, indem ſie ihm von dem Vortragsmeiſter ſo oft, wie nötig, vorgeleſen und überhört wurde. Und doch mußte das Auswendiglernen in thunlichſt vollkommener Weiſe erfolgen, denn auf der Bühne war der Schauſpieler gänzlich auf die Treue ſeines Gedächtniſſes angewieſen: kein Souffleur unterſtützte ihn, höchſtens wurde er durch einen Regiebeamten auf das Stichwort aufmerkſam gemacht. Uns muß dieſes unbedingte Vertrauen auf das Gedächtnis als ein gefährliches Wagnis erſcheinen. Es ſcheinen ſich aber doch keine Übelſtände daraus ergeben zu haben. Die Griechen übten eben notgedrungen, weil ihnen das Hilfsmittel des Buchdruckes fehlte, das Gedächtnis mehr, als wir Menſchen der Neuzeit, und waren daher auch zu größeren Leiſtungen im Auswendiglernen befähigt. Beſonders mühſelig mußte die Vorbereitungsarbeit des Schauſpielers dann ſein, wenn er, wie wahrſcheinlich oft geſchah, während eines Aufführungstermines in mehreren Dramen nacheinander auftreten ſollte und folglich mehrere umfänglichere Rollen ſich einzulernen hatte. Auch die Aufgabe des Choreuten war eine ſchwierige, denn er fungierte ja nicht bloß als Tänzer, ſondern auch als Sänger, und das Einſtudieren der choriſchen Geſangspartieen war wahrlich keine Kleinigkeit, da die Rhythmen und Melodieen vielverſchlungen waren.

Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man die Vorbereitungszeit für einen Aufführungstermin auf mindeſtens 6 bis 8 Wochen veranſchlagt.

Immerhin aber war ein Schauſpieler oder Choreut, wofern er bei nur einem Theater thätig war, den größten Teil des Jahres unbeſchäftigt.

Womit er nun ſeine Mußezeit ausfüllte, iſt ungewiß. Die Schauſpieler verwerteten ihre Kunſt gewiß gern und häufig an mehreren Bühnen. So mögen namentlich die atheniſchen Mimen auch auf den ländlichen Theatern geſpielt haben. Aber eine für das ganze Jahr ausreichende Beſchäftigung kann dabei doch nicht erreicht worden ſein. Denn ein fortwährendes Umherwandern verbot ſich ſchon aus äußeren Gründen, ſo namentlich durch den Umſtand, daß in den heißeren Sommermonaten Aufführungen nirgends ſtattfanden. Zu weit ausgedehnten Kunſtreiſen werden überdies nur beſonders begabte und beliebte Schauſpieler Veranlaſſung gefunden haben. Und ſo wird man nicht umhin können, anzunehmen, daß die Schauſpieler neben ihrer Kunſt noch irgend welcher bürgerlichen Beſchäftigung nachgingen, falls ſie, was doch nur ſelten geſchehen ſein wird, nicht vermögend genug waren, um auf täglichen Broterwerb verzichten zu können. Noch wahrſcheinlicher iſt das in Bezug auf die Choreuten, denn dieſe waren wohl immer nur an einem Theater beſchäftigt. Es mögen demnach die Schauſpieler und namentlich die Choreuten in einer ähnlichen Lage ſich befunden haben, wie bei uns zahlreiche Muſiker, die etwa immer nur für die Dauer einer Badeſaiſon zu einer Kapelle ſich vereinigen, im übrigen aber anderweitigem Erwerbe obliegen.

Wie ſchon aus dem, was über die Arbeit des Einſtudierens geſagt wurde, hervorgeht, war die Berufsthätigkeit der Schauſpieler und Choreuten recht mühſelig und anſtrengend. Schon in phyſiſcher Hinſicht wegen des notwendigen lauten Sprechens oder Singens, des ermüdenden Stehens und Tanzens, endlich auch wegen des, wenigſtens in der Tragödie, herzlich unbequemen Koſtüms. Nur kräftige Menſchen waren ſolchen Strapazen gewachſen. Beſchwerlicher noch war die geiſtige Arbeit: das viele Auswendiglernen, die Notwendigkeit der Aneignung guter Ausſprache, das Sichhineindenken in die von den Dichtern geſchaffenen Charaktere und Situationen. So mag der ſchauſpieleriſche Beruf wenig Verlockendes an ſich gehabt haben, beſonders da er, wie wir noch ſehen werden, unter gewöhnlichen Verhältniſſen keineswegs Reichtum und Ehre in Ausſicht ſtellte. Es ſcheint denn auch der Zudrang zur Bühne kein ſehr großer geweſen zu ſein. Während bei uns wohl die meiſten geiſtig geweckten Knaben ſich vorübergehend einmal mit dem Gedanken tragen, künftig Schauſpieler zu werden, hören wir von ſolcher Jugendſchwärmerei für das Theater bei den Griechen nichts. Man muß ſich daher wundern, daß doch im allgemeinen ausreichende Bühnenkräfte immer vorhanden geweſen zu ſein ſcheinen. Jedenfalls aber begreift man, daß die Beſchränkung der Schauſpielerzahl auf drei für jedes Drama eine praktiſche Notwendigkeit war. Solche Schauſpielermaſſen, wie ſie unſere modernen Dramen erfordern, ſtanden der griechiſchen Bühne eben nicht zur Verfügung, zumal da an jedem Aufführungstermine eine ganze Reihe von

Digitized by Google

Dramen zur Darſtellung gelangten und alſo ohnehin mehr Kräfte erfordert wurden, als, für gewöhnlich wenigſtens, an einem unſerer Spielabende beſchäftigt werden.

Wie groß die Zahl der zur Durchführung eines Aufführungstermines nötigen Schauſpieler war, entzieht ſich leider jeder ſicheren Berechnung, da die Zahl der zur Aufführung gebrachten Stücke je nach den verſchiedenen Zeiten und Verhältniſſen ſchwankte. Im allgemeinen wird man für die klaſſiſche Zeit Athens annehmen dürfen, daß an den Dionyſien fünfzehn Dramen aufgeführt worden ſeien, nämlich wenigſtens ein Satyrſpiel, neun Tragödien und fünf Komödien. Für jede Tragödie und ebenſo für das Satyrdrama waren (in der klaſſiſchen Zeit) je drei Schauſpieler und 15 Choreuten, für jede Komödie ebenfalls drei Schauſpieler, aber 24 Choreuten erforderlich. Angenommen nun, daß — wie es bei uns jedenfalls, wenigſtens annähernd, geſchehen würde — in jedem Drama andere Schauſpieler und Choreuten aufgetreten ſeien, ſo würde ſich alſo für die Tragödien ein Geſamtbedarf von dreißig Schauſpielern und 150 Choreuten, für die Komödien ein ſolcher von 15 Schauſpielern und 120 Choreuten, im ganzen aber eine Zahl von 45 Schauſpielern und 270 Choreuten ergeben. In Wirklichkeit war nun freilich die Geſamtzahl weit niedriger, da einerſeits aller Wahrſcheinlichkeit nach je drei Tragödien (eine Trilogie) zum Teil von denſelben Schauſpielern durchgeſpielt wurden, anderſeits der komiſche Chor vielleicht in allen Komödien derſelbe blieb oder doch nur einmal wechſelte. Wie es aber auch im einzelnen ſich verhalten haben mag, es war jedenfalls eine anſehnliche Truppe, welche für jeden Aufführungstermin zuſammengebracht werden mußte. Schon aus dieſem Grunde begreift man, daß nie in einer Stadt gleichzeitig in mehreren Theatern geſpielt worden iſt. Zu berückſichtigen iſt dabei noch, daß gewiß ſtets auch überzählige Schauſpieler und Choreuten angenommen werden mußten, um in etwaigen Notfällen ſofort aushelfen zu können, und daß zu dem ganzen großen Spielperſonale noch Muſikanten und Statiſten hinzutraten, daß endlich auch für die Einrichtung der Bühne Arbeiter, für die Leitung des Spiels Regiebeamte nötig waren So erheiſchte jeder Aufführungstermin ein gewaltiges Aufgebot künſtleriſcher und techniſcher Kräfte. Vermutlich gab es Unternehmer, welche ſich gewerbsmäßig mit der Zuſammenbringung des für jede Spielzeit erforderlichen Perſonals beſchäftigten. Für den Chor mögen das die Chorführer gethan, im übrigen ältere Schauſpieler die Sache beſorgt haben. Vermutlich fand ſich auch zu jeder Spielzeit eines beſtimmten Theaters längere Jahre hindurch immer ungefähr dieſelbe Truppe wieder zuſammen, ſo daß jedes Theater eine Art von ſtändigem Perſonale beſaß. In ſpäterer Zeit ſchloſſen ſich die Schauſpieler eines beſtimmten Bezirkes (einer Stadt, eines Gaues ꝛc.) gemeinſam mit anderen an den

dionyſiſchen Feſten beteiligten Künſtlern (Muſiker, Tänzer, Athleten ꝛc.) zu gut organiſierten Vereinen zuſammen, ähnlich wie dies auch in unſerer Zeit der Fall iſt, und ermöglichten ſich dadurch erfolgreich die Förderung ihrer Berufsintereſſen, namentlich auch den einzelnen Mitgliedern die Vermittelung von Engagements.

Aus welchen bürgerlichen Kreiſen die Schauſpieler zumeiſt hervorgegangen ſind, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit angeben. Söhne reicher Familien werden die wenig ausſichtsreiche Bühnenlaufbahn wohl nur ſelten eingeſchlagen haben. Anderſeits dürften Angehörige der unteren Stände in der Regel durch den Mangel an genügender Bildung vom Schauſpielerberufe fern gehalten worden ſein. Denn eine gewiſſe litterariſche Bildung, namentlich Sprachgewandtheit und Vertrautheit mit der homeriſchen Dichtung, mußte der Schauſpieler notwendig beſitzen. Der Choreut konnte ſie leichter entbehren, und es mag in der That für den Eintritt in einen Chor der Beſitz guter Stimmbänder und geſunder Beine die weſentlichſte Vorbedingung geweſen ſein. Allzu wähleriſch durfte man bei der Annahme von Choreuten jedenfalls nicht verfahren, ſonſt wäre man vermutlich leicht in die Verlegenheit geraten, die erforderlichen Kräfte nicht zuſammen zu bekommen. Mitunter wird man ſich, namentlich bei ländlichen Theatern, mit Freiwilligen haben behelfen müſſen, denen man, ſo gut es eben anging, die Anfangsgründe choriſcher Rhythmik beibrachte. Was die Schauſpieler anbetrifft, ſo möchte man, zumal in Berückſichtigung der religiöſen Eigenſchaft des griechiſchen Theaters, zu glauben geneigt ſein, daß ſie ſich vorwiegend aus den Kreiſen der Kultusbedienſteten rekrutierten. Die Söhne der zahlreichen Tempelbeamten konnten am eheſten die Neigung zur Bühne in ſich fühlen und ihr praktiſche Folge geben; ſie waren auch am eheſten in der Lage, ſich ſchon in der Kindheit jene umfaſſende Kenntnis der Götter- und Heldenmythe anzueignen, ohne deren Beſitz wenigſtens der tragiſche Schauſpieler zur Ausübung ſeiner Kunſt ſchwerlich befähigt war. Sollte dieſe Vermutung das Richtige treffen, ſo darf man vielleicht weiter vermuten, daß dieſe alſo gleichſam halbgeiſtlichen Schauſpieler in ihrer theaterfreien Zeit vielfach als Recitatoren epiſcher Dichtungen, als Dithyrambenſänger und in anderen dergleichen halb litterariſchen, halb künſtleriſchen Berufen thätig waren.

Über die Vorbildung der Schauſpieler wiſſen wir nichts. Wahrſcheinlich beſchäftigten ſich die Vortrags- und Tanzmeiſter, welche aus dem Einſtudieren von Dramen ein Gewerbe machten, auch mit der Ausbildung junger Leute für die Bühne, hielten alſo eine Art von Theaterſchulen. Wenn aber irgend ein geordneter Unterricht für künftige Schauſpieler beſtand, ſo wurde in demſelben gewiß die Beſchäftigung mit den homeriſchen Gedichten eifrig gepflegt.

Digitized by Google

Über die Berufsthätigkeit der Schauspieler wurde schon oben (S. 116) gesprochen. Hier werde noch ergänzend bemerkt, daß eine Rollenverteilung nach unserer Weise durchaus unbekannt war, daß also der Schauspieler ein ihm eigentümliches Rollenfach (jugendlicher Liebhaber, Held, Alter ꝛc.) nicht besaß. Nur zwischen tragischen und komischen Rollen überhaupt scheint man eine strenge Scheidung durchgeführt zu haben, so daß wohl kein Schauspieler in beiden Dramengattungen gewirkt haben dürfte. Das ist schließlich in der Natur der Sache begründet und kann also nicht befremden; auch an unseren größeren Theatern werden, wenigstens was Hauptrollen anbelangt, die Schauspieler entweder nur für ernste oder nur für komische Rollen verwendet. Künstler für alles findet man nur auf kleinen Bühnen.

Innerhalb der Tragödie oder der Komödie aber wurden dem griechischen Schauspieler je nach dem Grade seiner Leistungsfähigkeit Rollen ersten, zweiten oder dritten Ranges, d. h. Rollen von größerem oder geringerem Umfange zugeteilt, ohne daß, wie schon gesagt, auf den Charakter der Rolle Rücksicht genommen wurde. Es gab also Schauspieler gleichsam erster, zweiter und dritter Klasse, sogenannte Protagonisten, Deuteragonisten, Tritagonisten. Emporsteigen aus einer niederen Klasse in die nächst höhere war gewiß möglich. Beginnen aber mußte ein jeder vermutlich als Tritagonist, und auch um als solcher auftreten zu können, mußte, so scheint es wenigstens, der Bewerber zuvor eine Prüfung ablegen und bestehen. Möglich, daß, wer als Schauspieler zugelassen werden wollte, zuvor als Chorent gedient haben mußte, oder daß doch Bewerber aus dem Chor vor anderen bevorzugt wurden. Sachgemäß wenigstens wäre ein solches Verfahren gewesen. Möglich auch, daß das Statistentum eine Vorbereitungsstufe bildete.

Innerhalb der einzelnen aus je drei Mitgliedern bestehenden Schauspielergruppe, welche ein Drama oder eine Trilogie zur Aufführung brachte, nahm immer der Protagonist eine bevorzugte Stellung ein. Bei den Aufführungen ließen Deuteragonist und Tritagonist ihn geflissentlich zu besonderer Geltung kommen.

Die Schauspieler erhielten für jeden Aufführungstermin, an welchem sie beteiligt waren, ein bestimmtes Honorar und zwar (in den griechischen Freistädten) aus der Staatskasse. Über die Höhe dieser Honorare fehlen uns leider alle genaueren Angaben. Es scheint aber, daß die betreffenden Beträge verhältnismäßig recht niedrig waren. Denn in einer, freilich erst der spätern Zeit, nämlich dem 2. oder 3. Jahrh. v. Chr., angehörigen Inschrift von Kerkyra (Korfu) wird berichtet, daß eine aus drei Musikern und 18 Schauspielern (3 Tragödien- und 3 Komödiengruppen), also aus 21 Mann, bestehende Gesellschaft für einen Aufführungstermin außer freier Verpflegung ein Gesamthonorar von 50 Minen (= 5000 Drachmen, die

Drachme = 79 ₰, alſo 5000 Drachmen = 3950 ℳ) erhielt. Bei gleicher Teilung würden folglich auf jeden Mann 188,10 ℳ entfallen. Vermutlich haben nun freilich die Schauſpieler etwas mehr erhalten, als die Muſiker; immerhin aber dürfte das Honorar auch des beſtbezahlten von ihnen die beſcheidene Summe von 240 ℳ nicht überſtiegen haben. Freilich gehörte das Theater zu Kerkyra nur zu den kleineren, anderſeits aber handelt es ſich gewiß um eine fremde, nicht um eine einheimiſche Künſtlergeſellſchaft, welche man wohl außergewöhnlich gut bezahlte. Schauſpielern, die an Königshöfe, etwa an den von Macedonien, berufen wurden, gab man unter Umſtänden allerdings glänzende Honorare, aber das waren doch eben nur Ausnahmefälle. Unter gewöhnlichen Verhältniſſen konnte es ein Schauſpieler ſchwerlich zu Reichtum bringen, ſelbſt dann nicht, wenn er ſo glücklich war, ab und zu einen Preis zu erringen. Von Jahresgehalten und Penſionen war keine Rede.

Auch beſondes ehrenvoll war die Stellung eines Schauſpielers nicht. Ein Makel freilich haftete ſeinem Stande nicht an, denn nur freie Bürger, nicht Sklaven wurden zur Bühne zugelaſſen, und da ſelbſt die Dichter kein Bedenken trugen, gelegentlich in ihren eigenen Dramen Rollen zu übernehmen, ſo kann das berufsmäßige Betreten der Bühne nicht als etwas eines freien Mannes Unwürdiges betrachtet worden ſein. Auch wurden gute Schauſpieler oft genug bejubelt und gefeiert, auch mit Preiſen und Ehrenkränzen ausgezeichnet. Anderſeits aber kam es auch vor, daß Schauſpieler, deren Leiſtungen beſonders mißfallen hatten, auf Verlangen des Publikums im Theater ſelbſt körperlich gezüchtigt wurden. Das aber zeugt doch gewiß von arger Geringſchätzung. —

Die Lage des Schauſpielerſtandes war, wie man aus obiger Darſtellung erſehen haben wird, im griechiſchen Altertume eine weſentlich andere, als in unſerer Gegenwart. Es dürfte nützlich ſein, die wichtigſten Verſchiedenheiten noch ausdrücklich hervorzuheben.

Die griechiſchen Schauſpieler ſind zweifellos als Berufsſchauſpieler, nicht als Dilettanten zu bezeichnen, und der Künſtlername kann ihnen nicht verſagt werden. Aber ſie haben auf dieſen doch nicht den vollberechtigten Anſpruch, wie die unſrigen. Der konventionelle Charakter des griechiſchen Bühnenſpiels, der Gebrauch der Masken, das beengende Koſtüm ſchloſſen, und zwar am meiſten gerade in der Tragödie, die volle Entfaltung der mimiſchen Kunſt aus. Der Schauſpieler mußte ſich einer gewiſſen Schablone fügen, mußte auf die Geltendmachung ſeiner künſtleriſchen Individualität verzichten, und ſah ſich dadurch in ſeinen Leiſtungen zur Mittelmäßigkeit, zu einer Art von handwerksmäßiger Praxis verurteilt. War es ihm doch auch verſagt, durch die Beſchränkung auf ein beſtimmtes Rollenfach in dieſem

Digitized by Google

die Meiſterſchaft anzuſtreben und unter Umſtänden auch zu erreichen. Anderſeits aber darf man nicht überſehen, daß eben dadurch auf dem griechiſchen Theater das Strebertum niedergehalten und das Trachten nach einſeitiger Virtuoſität unmöglich gemacht wurde. So blieb das griechiſche Schauſpielerleben von manchen ſittlichen und künſtleriſchen Auswüchſen befreit, welche das unſrige arg verunzieren. Die griechiſche Bühne hat auch nicht entfernt ſo bedeutende Künſtler geſehen, wie die gefeierten Größen unſerer Theater es ſind, aber es haben ſich höchſt wahrſcheinlich auf ihr auch nicht ſo viele Stümper umhergetummelt, wie auf unſeren Bühnen. Das Durchſchnittsmaß der ſchauſpieleriſchen Leiſtungen dürfte in Griechenland ein höheres geweſen ſein, als bei uns. Wir erleben es bei Theatern mittleren und niederen Ranges nur allzu oft, daß die Leiſtungen einiger Künſtler oder wenigſtens *eines* Künſtlers recht gut oder doch ganz erträglich ſind, daß aber im übrigen jämmerlich geſpielt wird, daß folglich das Enſemble recht mangelhaft iſt. Auf dem griechiſchen Theater dürfte dieſe Beobachtung nicht eben ſo oft gemacht worden ſein. Das Nichtvorhandenſein von Rollenfächern oder auch, was vielleicht bezeichnender iſt, von Fachrollen begünſtigte eine mehr gleichmäßige Durchbildung *aller* Schauſpieler: keiner von ihnen leiſtete etwas Außergewöhnliches, aber alle leiſteten ungefähr das, was man unter den einmal gegebenen Verhältniſſen von ihnen erwarten durfte. Dazu kam noch etwas anderes. Das griechiſche Schauſpielerperſonal war vermutlich nicht ſo bunt zuſammengewürfelt, wie das unſere. Schon aus einem allgemeinen Grunde darf man das zuverſichtlich behaupten. Auf unſeren Bühnen treffen ſich Männer der verſchiedenſten Bildungsſtufen, z. B. ſolche, welche das Gymnaſium durchgemacht, vielleicht ſogar auch einige Semeſter hindurch die Univerſität beſucht haben, und ſolche, die mit knapper Not das Ziel der Volksſchule erreichten oder auch, was noch ſchlimmer iſt, aus einer Unter- oder Mittelklaſſe des Gymnaſiums davonliefen. Ehemalige Studenten, Handlungslehrlinge, Schreiber, ſelbſt Handwerker und niedere Bedienſtete, ſogar Droſchkenkutſcher nicht ausgeſchloſſen, finden ſich im Schatten der Couliſſen (allerdings mehr noch des Opernhauſes, als des Schauſpielhauſes) in Kollegialität zuſammen. Das würde an ſich auch kein Schade ſein, wenn alle die wenig oder ſelbſt ſehr wenig ſchulmäßig Gebildeten, welche zur Bühne gehen, geniale Menſchen wären. Denn das Genie iſt höchſter Leiſtungen in der Kunſt fähig auch ohne die Grundlage der Schulbildung. Aber ſelbſtverſtändlich ſind eben die meiſten, welche, mit nur kümmerlicher Bildung ausgeſtattet, die weltbedeutenden Bretter betreten, keine Genies, oft nicht einmal Talente. In ſolchem Falle beeinträchtigt dann natürlich die Mangelhaftigkeit der geiſtigen Durchbildung gar ſehr das Maß der Leiſtung. Die Sache wird noch

dadurch verſchlimmert, daß unſere angehenden Schauſpieler hinſichtlich ihrer künſtleriſchen Ausbildung gar zu ſehr nur auf ſich ſelbſt, beziehentlich auf die Nachahmung älterer, vielleicht recht untermäßiger Kollegen angewieſen ſind, daß ſie einer wirklich ſachkundigen Anleitung entbehren. Theaterſchulen ſind ja freilich vorhanden, aber niemand iſt zu ihrem Beſuche verpflichtet, und überdies iſt ſehr fraglich, ob ſie in ihrer gegenwärtigen Organiſation wirklich etwas nützen können. Jedenfalls werden ſie wenig beſucht. Die meiſten Schauſpieler bilden ſich lediglich durch die Praxis als Autodidakten aus. Wie viele an der ungeheueren Schwierigkeit eines ſolchen Bildungsganges kläglich ſcheitern und, falls ſie überhaupt bei dem Theater ſich behaupten können, elende Pfuſcher bleiben ihr Lebenlang, ſich ſelbſt, mehr noch aber anderen zur Qual, — das ſteht in keiner Statiſtik verzeichnet, jeder aber, der auch nur von ferner moderne Theaterverhältniſſe kennt, weiß ſehr wohl, daß die Zahl ſolcher verunglückten Exiſtenzen eine erſchreckend große iſt. Selbſtverſtändlich leidet unter dieſen unerfreulichen Zuſtänden unſere mimiſche Kunſt. Sie leidet darunter ſo ſehr, daß, wer nicht in der Lage iſt, eine der wenigen guten Bühnen, die überhaupt nur vorhanden ſind, kennen zu lernen, einen ganz falſchen Maßſtab zur Beurteilung ſchauſpieleriſchen Könnens ſich bildet. In Griechenland hat, wenn man irgend aus ſicheren Prämiſſen Schlüſſe ziehen darf, ſolche Wirrnis und Ungleichmäßigkeit nicht ſtattgefunden. Schon deshalb nicht, weil aus naheliegendem Grunde die Bildungsabſtände zwiſchen den einzelnen Individuen und auch zwiſchen den einzelnen Volksklaſſen gar nicht ſo groß ſein konnten, wie jetzt. Selbſt wenn die griechiſche Bühne ebenſo, wie die unſere, von Angehörigen der verſchiedenſten Berufe aufgeſucht worden ſein ſollte, würde ſich daraus nicht eine hinſichtlich der Bildungsſtufen ſo buntſcheckige Verſchiedenheit der Bühnengenoſſen ergeben haben, wie ſie bei uns beſteht. Aber aller Wahrſcheinlichkeit nach war die Bühne für das griechiſche Denken gar keine ſonderlich begehrte Wirkungsſtätte. Dem griechiſchen Theater fehlte der Zauber der Romantik, welcher unſerem Theater eigentümlich iſt und demſelben eine große Lockkraft auf jugendliche Gemüter verleiht. Der Griechenjüngling, deſſen Sinn auf Abenteuer ſtand, *der* ging gewiß nicht zur Bühne, denn *die* muß damals für ihre Jünger eine ziemlich langweilige Stätte abgegeben haben. Nein, der Bühne wandten ſich damals vorwiegend wohl nur ſolche Leute zu, welche Freude am Deklamieren hatten und eine zwar anregende, aber nicht aufregende Beſchäftigung geiſtiger Art liebten, nebenbei eine beſcheidene Berufsſtellung im Schatten eines Tempels ſich zu ſichern wünſchten. Ein moderner Schauſpieler würde dieſe ſeine antiken Kollegen wahrſcheinlich als entſetzliche „Philiſter“ und „Banauſier“ bezeichnen, und zwar von ſeinem Standpunkte aus ganz mit

Recht. Aber das griechiſche Theater in ſeiner Eigenſchaft als religiöſe Veranſtaltung, als eine Einrichtung des hochheiligen Dionyſoskultus konnte Schauſpieler modernen Schlages gar nicht brauchen, geniale oder doch genial ſein wollende Künſtler hätten für ſeine Bühne ungefähr ebenſo ſchlecht gepaßt, wie ſie jetzt für die Kirchenkanzel ungeeignet ſein würden. Aber gerade die durchſchnittliche Mittelmäßigkeit der griechiſchen Schauſpieler muß ein leidlich befriedigendes Geſamtſpiel ermöglicht und auch dazu beigetragen haben, daß die Leiſtungen der einzelnen Theater ungefähr einander gleichwertig waren, daß ſo jähe Abſtände zwiſchen ihnen, wie ſie heute an der Tagesordnung ſind und als ganz ſelbſtverſtändlich betrachtet werden, nicht ſtattfanden.

Wenn unſeren Schauſpielern das Glück einer feſten Anſtellung an einem ſtändigen Theater zu teil geworden iſt, ſo müſſen ſie (abgeſehen von den Ferien und von Ausnahmefällen) allwöchentlich an beſtimmten Abenden auftreten. Sie ſind alſo, wie Beamte oder Lehrer, zu einer ganz regelmäßigen Arbeitsleiſtung verpflichtet, deren Zwange ſie als Ehrenmänner ſich nicht nach freiem Belieben entziehen dürfen. Dafür erhalten ſie eben auch, wie Beamte, eine feſte Beſoldung und erfreuen ſich des Anrechtes auf ein Ruhegehalt für die Tage des Alters. Dieſe gut bürgerliche Ordnung iſt überall da recht ſchön und angebracht, wo es ſich nicht um künſtleriſche Thätigkeit handelt. Einen Künſtler zu regelmäßigen, mehr oder weniger täglichen Leiſtungen zu verpflichten, iſt ein Unding. Es iſt auch noch niemandem in den Sinn gekommen, etwa Maler oder Bildhauer gegen Zahlung eines feſten Gehaltes zu verpflichten, daß ſie an beſtimmten Tagen ein beſtimmtes Quantum von Arbeit liefern. So etwas nutet man nur Anſtreichern und Steinmetzen zu. Wenn nun doch dem mimiſchen Künſtler ein derartiger Arbeitszwang auferlegt wird, ſo hat das für ihn die übelſten Folgen. Entweder er wird zum gedankenloſen Routinier, oder aber er ſtrebt an jedem Spielabende nach wirklich künſtleriſcher Leiſtung und erſchöpft durch dieſe überanſtrengende Thätigkeit frühzeitig ſeine geiſtige Schaffenskraft, oft auch die Kraft ſeines Leibes. Dieſer traurige Stand der Dinge wurzelt nun freilich darin, daß in der Neuzeit das Theater als eine Vergnügungsanſtalt aufgefaßt wird, in welcher, wie in einem Cirkus, täglich Vorſtellungen gegeben werden müſſen. Von dieſem Krebsſchaden des gegenwärtigen Bühnenweſens werden wir noch oft zu reden haben.

Der griechiſche Schauſpieler war glücklicher, als ſein neuzeitlicher Berufsgenoſſe. Von ihm wurde keine tägliche Leiſtung gefordert. Freilich war um deswillen ſeine finanzielle Lage nicht entfernt ſo günſtig, wie es die eines unſerer Hofſchauſpieler oder Stadttheatermitgliedes iſt. Aber es ſcheint doch dem griechiſchen Mimen nicht eben ſchwer gefallen zu ſein, ſich

auch außerhalb der Spielzeit einen angemeſſenen Verdienſt, etwa als Recitator, zu verſchaffen. Man vergeſſe auch nicht, daß die Zahl unſerer Schauſpieler, welche ein wirklich ausreichendes feſtes Amtseinkommen haben, keine ſehr große iſt, daß vielmehr noch immer recht viele Künſtler ſei es ihr ganzes Leben oder doch lange Jahre hindurch mit ſehr prekären Stellungen ſich begnügen müſſen und nicht ſelten ohne eigenes Verſchulden ſich dem Nichts gegenüber befinden.

Gerade weil die griechiſchen Schauſpieler aus ihrer Kunſt nicht den vollen Lebenserwerb gewannen, haben ſie in ihrer Mehrzahl vermutlich ein durchſchnittlich leichteres und ſorgenfreieres Daſein geführt, als unſere Künſtler.

Auch eine von anderem Geſichtspunkte ausgehende Betrachtung leitet zu der gleichen Annahme hin.

Dramatiſche Aufführungen fanden in Griechenland nur zur Feier religiöſer Feſte und nur in ſtaatlichen (oder ſtädtiſchen) Theatern ſtatt. Privatbühnen waren den Griechen gänzlich unbekannt. Nie iſt, ſo viel wir wiſſen, im griechiſchen Altertume einem Privatmanne der Gedanke gekommen, auf ſeine Koſten ein Theater erbauen zu laſſen, damit in demſelben unter ſeiner Verwaltung, auf ſeine Rechnung und zu ſeinem Nutzen regelmäßige Vorſtellungen ohne Veranlaſſung religiöſer Feſte gegeben werden ſollten. Ein ſolches Unternehmen wäre den Griechen ebenſo zugleich unſinnig und unziemlich erſchienen, wie es uns erſcheinen würde, wenn ein Privatmann auf ſeine Koſten eine Kirche bauen und darin durch gemietete Geiſtliche Gottesdienſt abhalten und von den Beſuchern desſelben Eintrittsgeld erheben laſſen wollte. Wohl gab es in Griechenland Männer, freilich doch nur in ſpäterer Zeit, welche ein Theater etwa mit Bildſäulen ausſchmückten, vielleicht ſogar ein ganzes Theater prachtvoll erbauen ließen und es dann der betreffenden Stadt zum Geſchenk machten. Aber Gegenſtand der Privatſpekulation iſt das Theater nie geweſen, nie hat es da „Theaterdirektoren“ gegeben, zu denen Schauſpieler in ein privates Abhängigkeitsverhältnis hätten treten können. Weder ſtändige noch wandernde Privatbühnen waren vorhanden. Die Griechen kannten wohl den von Theater zu Theater reiſenden Schauſpieler, auch wandernde Schauſpielergeſellſchaften, aber nie wandernde Bühnen, wenigſtens nicht zur Aufführung *künſtleriſcher* Dramen. Wohl war Theſpis ein Grieche, der Thespiskarren aber iſt ein der Geſchichte des griechiſchen *Kunſttheaters* unbekannter Begriff. Wer nun weiß, welche Brutſtätten wirtſchaftlicher Not und oft wirklichen Elends ſo manche Privattheater, namentlich aber ſo manche Wanderbühnen waren oder noch ſind, der wird den griechiſchen Schauſpieler glücklich darob preiſen, daß er zur Höllenqual eines ſolchen Daſeins nicht verdammt

werden konnte. Vermutlich iſt einem griechiſchen Mimen nie ſein Honorar vorenthalten oder auch nur verſpätet ausgezahlt worden, denn die Staats- oder Gemeindekaſſe, von welcher er es zu fordern hatte, war doch wohl immer leiſtungsfähig. Auch der ganze eines Kunſtinſtitutes unwürdige und alle Beteiligten demoraliſierende Honorarſchacher, der an unſeren Privattheatern ſo üblich iſt, konnte an den griechiſchen Staats- und Stadttheatern nicht geübt werden, mindeſtens nicht in ſo häßlicher Form. Im allgemeinen wird man ſagen dürfen, daß der Schauſpieler in Griechenland zwar höchſt ſelten ſich ſo glänzender Einnahmen erfreute, wie die vornehmeren Mitglieder unſerer großen Hof- und Stadttheater, daß er anderſeits aber auch den entſetzlichen Jammer nicht kannte, in welchem ſo häufig die Angehörigen einer fahrenden Truppe ſchmachten und verkommen.

Das Nichtvorhandenſein wandernder Bühnen war übrigens, und das iſt noch wichtiger, auch in ſittlicher Hinſicht ein Segen für das griechiſche Schauſpielertum. Es iſt ja allbekannt, in welche arge ſittliche Verlotterung und Verlumpung die fahrenden Truppen oft geraten. Es iſt das nur die notwendige Folge ihrer ſo häufigen wirtſchaftlichen Bedrängnis. Anderes kommt hinzu. So namentlich die große Jugendlichkeit, Unbildung und ſittliche Unreife, die unter ihren Mitgliedern ſo häufig zu finden iſt, und vor allem das leidige Schauſpielerinnentum, welches, je niedriger ein Theater wirtſchaftlich ſteht, um ſo widerliche Schattenſeiten zeigt. Von dieſem Übel wenigſtens war das griechiſche Theater, das keine Frau zur Bühne zuließ, frei und verſchont. Möglich freilich, daß in Schauſpielerkreiſen die Peſt des griechiſchen Sittenlebens, die Päderaſtie, wütete. Indeſſen iſt das nicht eben wahrſcheinlich, weil die bei den einzelnen Aufführungsterminen ſich zuſammenfindenden Schauſpieler- und Choreutengruppen ſchon nach wenigen Tagen wieder auseinander gingen.

Jedenfalls ſcheint die Sittlichkeit des Schauſpielerſtandes in Griechenland nicht ſo vielen nnd ſo berechtigten Anlaß zur Bemäkelung gegeben zu haben, wie es bei uns leider der Fall iſt.

In einer weſentlichen Beziehung dagegen war die Stellung des griechiſchen Schauſpielers eine ſehr ungünſtige. In Ausübung ſeines Berufes mußte er, ſo zu ſagen, auf ſeine Perſönlichkeit verzichten. Wenn er auf die Bühne trat, bedeckte eine Maske ſein Antlitz, entſtellte ihn als Tragöden ein unſchönes, als Komöden ein grotesles Koſtüm. In ſeinem Spiele hatte er den Rückſichten auf ſeine Kleidung und konventionellen Regeln ſich zu fügen. So war er für das Publikum mehr nur ein deklamierender Automat, als ein ſchaffender Künſtler, beſaß nur in ſehr beſchränktem Grade die Möglichkeit, durch ſeine Individualität auf die Zuſchauer einzuwirken. Infolge deſſen knüpften ſich zwiſchen dem Schauſpieler und dem Publikum

wohl auch nur ſelten perſönliche Beziehungen ſolcher Art an, wie ſie bei uns ſo häufig ſind. Beiſpiele dafür, daß die ganze Bevölkerung einer Stadt für einen beſtimmten Schauſpieler ſich intereſſiert, für ihn ſich begeiſtert habe, fehlen in der griechiſchen Bühnengeſchichte allerdings nicht ganz, aber es ſcheint das doch nur eben vereinzelte Ausnahme geweſen zu ſein. In der Regel wird die Perſon des Schauſpielers den Zuſchauern gleichgültig geweſen ſein, nicht einmal auf die Kenntnis ſeines Namens ſcheint man ſonderlichen Wert gelegt zu haben. Freilich fanden ſpäter auch zwiſchen Schauſpielern Wettkämpfe ſtatt, und der Sieger wurde durch Preiſe und Kränze geehrt. Aber was dabei als ausſchlaggebend galt, war gewiß nicht die individuelle und geniale Geſtaltung der Rolle — das wäre für griechiſche Verhältniſſe zu kühn geweſen —, ſondern wohl nur die deutliche Deklamation, die zierliche Ausſprache, die korrekte Haltung, alſo das, was ſchließlich doch nur ſchulmäßige Leiſtung iſt Die Freude, wirklich künſtleriſche Triumphe zu feiern, wenigſtens Triumphe ſolcher Art zu feiern, die er der Macht ſeiner Perſönlichkeit verdankt hätte, dieſe hohe Freude war dem griechiſchen Mimen verſagt. Wie hätte er ihrer teilhaftig werden ſollen, er, dem jedes Mienenſpiel durch die Maske gewehrt wurde?

Für die Entwickelung der mimiſchen Kunſt war das ohne Frage verhängnisvoll. Aber für das Theater war es doch nicht unbedingt ein Übel. Je weniger Anteil der Zuſchauer an der Perſönlichkeit der Schauſpieler nimmt, um ſo mehr iſt er befähigt, ſeine volle Aufmerkſamkeit dem Drama zuzuwenden. Der Grieche beſuchte das Theater der Sache, nicht irgend welcher Perſonen wegen. Dieſes ſachliche Intereſſe aber iſt doch recht eigentlich die Vorbedingung für die Geſundheit des Bühnenweſens. Die Bühne ſoll ja vor allem die Stätte ſein, auf welcher die dramatiſchen Dichtungen die ihnen notwendige Ergänzung durch die mimiſche Darſtellung empfangen. Der Erreichung eben dieſes Zweckes dient die mimiſche Kunſt, ſie iſt alſo nur das Mittel, nicht aber Selbſtzweck. Das Theater entartet, wenn das Mittel als die Hauptſache, der Zweck als nur nebenſächlich aufgefaßt wird. Das aber geſchieht nur gar zu leicht dann, wenn dem Schauſpieler die unbeſchränkte Freiheit zur Geltendmachung ſeiner Individualität gegeben wird. Die griechiſchen Bühneneinrichtungen beugten dieſer Gefahr vor, aber freilich in allzu ſchroffer Weiſe. In unſerem Theater fehlt jegliche Schranke, und auch das iſt nicht gut.

§ 5. **Die Verwaltung des Theaters.** Das griechiſche Theatergebäude war Eigentum des Staates (bezw. der Stadt), wurde aber vom Staate an einen Privatmann oder an ein Konſortium verpachtet. Der Pächter mußte ſich zur Unterhaltung des Gebäudes und zur Zahlung einer

Digitized by Google

beſtimmten jährlichen Pachtſumme verpflichten, dagegen fiel ihm der volle Betrag der Eintrittsgelder zu, deren Erhebung er ſelbſt zu beſorgen hatte. Welche Bedingungen außerdem der Pachtvertrag zu enthalten pflegte, wiſſen wir nicht. Vermuten läßt ſich, daß der Pächter einerſeits auch für die Aufbewahrung von Theaterrequiſiten zu ſorgen hatte, anderſeits aber das Theatergebäude außerhalb der Spielzeit auch zum Zweck von Schauſtellungen ꝛc. vermieten durfte.

Die Höhe des Pachtzinſes wurde ſelbſtverſtändlich bedingt durch die Höhe des Geſamtbetrages der Eintrittsgelder. Dieſer letztere iſt in der Regel gewiß ein verhältnismäßig erheblicher geweſen, denn der Theaterbeſuch war ein ſehr reger, und der Zuſchauerraum auf eine zahlreiche Volksmenge von vornherein eingerichtet. Es konnte alſo auch der Pachtzins entſprechend hoch bemeſſen werden, und doch der Pächter auch noch ſtattlichen Gewinn erzielen. Berückſichtigt man nun, daß die Baukoſten der unbedeckten und, wenigſtens in der älteren Zeit, höchſt einfach ausgeſtatteten Theater nicht eben beträchtlich geweſen ſein können, und daß das Gleiche von den Unterhaltungskoſten gilt, ſo wird man annehmen müſſen, daß das in einem ſolchem Bau angelegte Kapital ſich gar nicht ſchlecht verzinſte, und zwar ohne daß von irgend welcher Ausbeutung des Publikums die Rede ſein konnte, denn das Eintrittsgeld war nach unſeren Begriffen lächerlich niedrig und noch dazu, wie es ſcheint, für alle Plätze das gleiche.

Eine beſtimmte Angabe bezüglich der Höhe des Pachtzinſes läßt ſich nur über das Theater im Peiraieus machen. Von dieſem wird einmal inſchriftlich (Corp. inscr. att. II. 573) bezeugt, daß es an ein Konſortium für den Betrag von 3300 Drachmen, das ſind, da die Drachme = 79 Pf., 2607 Mark, verpachtet war. Das iſt gewiß nicht viel, aber das Theater war doch auch nur klein und lag in einem Vororte Athens, nicht in der Stadt ſelbſt. Überdies iſt der höhere Geldwert jener Zeit in Betracht zu ziehen. Nach dem heutigen Werte würde die Summe ſich wohl auf 5000 Mark belaufen.

Die Höhe des Eintrittsgeldes wurde wohl vom Staate, nicht vom Pächter, beſtimmt. Preisunterſchiede zwiſchen den einzelnen Plätzen beſtanden, wie es ſcheint, in keiner Weiſe. Beſtimmten Perſönlichkeiten — Prieſtern und Prieſterinnen, hohen Beamten, Wohlthätern des Theaters ꝛc. — wurden von Staats wegen Freiplätze auf Ehrenſeſſeln (meiſt in den unterſten Sitzreihen, ſpäter aber auch in den oberen Rängen befindlich) gewährt, der Pächter aber für den dadurch entſtehenden Ausfall in ſeinen Einnahmen entſchädigt.

Im Dionyſostheater zu Athen betrug das Eintrittsgeld 2 Obolen für die Perſon und für den Tag, das ſind 26 Pfennige. Das war gewiß

Digitized by Google

billig, mögen immerhin 26 Pf. damals ſo viel wert geweſen ſein, wie 50 Pf. heutigen Tages.

Das Dionyſostheater faßte etwa 27 500 Zuſchauer. Veranſchlagen wir aber die Zuſchauerzahl für einen einzelnen Spieltag auf nur 20 000, ſo ergiebt das doch, da jeder Zuſchauer 2 Obolen = 26 Pf. zu zahlen hatte, den ſtattlichen Geſamtertrag von 5200 Mark Eintrittsgeldern. Die Zahl der jährlichen Spieltage aber belief ſich auf mindeſtens fünf (drei an den Dionyſien, zwei an den Lenäen), alſo würde die Geſamtſumme der Bruttoeinnahme des Pächters aus den Eintrittsgeldern jährlich etwa 26 000 Mark betragen haben. Man ſieht, es handelt ſich um verhältnismäßig anſehnliche Summen.

An den Koſten der Aufführung beteiligte der Staat ſich inſofern, als er die Honorare der Dichter und Schauſpieler, ebenſo die für die Chöre (ſpäter auch für die Schauſpieler) ausgeſetzten Preiſe, endlich das gleich noch zu erwähnende Ehrengeſchenk an den ſiegreichen Choregen (ſ. unten) bezahlte; auch beſoldete er wohl die zur Aufrechthaltung der Ordnung im Theater erforderlichen Polizeibeamten, die ſogenannten „Stabträger (ῥαβδοῦχοι)". Leider fehlen uns die Anhaltspunkte, um den Geſamtbetrag aller dieſer Aufwendungen berechnen zu können. Vermutlich konnten die Ausgaben aus der Theaterpacht nicht nur bequem beſtritten, ſondern auch noch ein kleiner Gewinn erzielt werden. Immerhin brachte der Staat ein Opfer, wenn er durch dieſe Verwendung des Pachtgeldes einen großen Teil des aus dem Theater gewonnenen Ertrages dem Theater wieder zufließen ließ.

Weit erheblicher freilich war das vom atheniſchen Staate dem Theater dargebrachte Opfer, als Perikles die uns höchſt befremdliche Sitte einführte, daß die Staatskaſſe jedem Bürger den Betrag des Eintrittsgeldes auszahlte, ſo daß alſo der Eintritt thatſächlich frei war.

Die meiſten Koſten bei jeder Aufführung verurſachten die Zuſammenbringung, die Einübung und die Ausſtattung des Chors. Dieſe Koſten und alle mit der Sache zuſammenhängenden Geſchäfte wurden von Privatperſonen übernommen, den ſogenannten „Choregen".

Der Choreg nahm die ganze Mühewaltung für die Einrichtung des Chors und die damit verbundenen Koſten auf ſich. Er hatte alſo den Chor zunächſt zuſammen zu bringen, ſodann ihn von einem Chorlehrer einüben und während der ganzen Übungs- und Spielzeit verpflegen zu laſſen, ferner ihn mit Koſtümen und Masken auszurüſten, endlich ihn zu beſolden. Auch ſonſt wurde manches von der Freigebigkeit des Choregen erwartet, ſo die Bezahlung etwa nötiger Statiſten, die Beſchaffung von Bühnengegenſtänden und dgl. Jedenfalls aber erwarteten die Choreuten, daß ihr Choreg ſie nach Beendigung der Spiele zu einem feſtlichen Mahle

Digitized by Google

Mahle verſammelte. Mancher Choreg entſchloß ſich wohl auch noch zu beſonderen Leiſtungen, wie etwa zu einer Weinſpende an die Zuſchauer. Thatſächlich mag auch die Einübung und Verpflegung der Schauſpieler dem Choregen zur Laſt gefallen ſein, denn ſie ließ ſich praktiſch füglich nicht von der der Choreuten trennen, mindeſtens mußten die Hauptproben von Schauſpielern und Choreuten gemeinſam abgehalten werden. Grundſätzlich freilich war die Einübung der Schauſpieler Sache des Dichters, ihre Bezahlung (und wohl auch Verpflegung) Sache des Staates.

Die Thätigkeit der Choregen ſtand unter obrigkeitlicher Aufſicht, ſo daß alſo gegen Säumige von Staats wegen eingeſchritten werden konnte. Nur ſelten aber dürfte dies erforderlich geweſen ſein.

Man kann ſich leicht vorſtellen, daß die Übernahme einer Choregie mit erheblichen Koſten verbunden war, namentlich bei Aufführung von Tetralogieen. Nach einer gelegentlichen Angabe bei dem Redner Lyſias koſtete im J. 411 eine tragiſche Choregie 3000 Drachmen = 2370 Mark, eine andere freilich nur 2500 Drachmen = 1975 Mark. Das ſind immerhin doch mäßige Summen, deren Aufwendung einen begüterten Mann nicht bankerott machen konnte. In den meiſten Fällen werden die Choregen ſehr gern ihren Beutel geöffnet haben, und oft ſogar weiter, als es an ſich erforderlich war. Denn die Choregie galt als Ehrenleiſtung, und wer die damit verbundenen Obliegenheiten zur Zufriedenheit des Volkes erfüllte, konnte auf Erhöhung ſeines politiſchen Einfluſſes rechnen und wurde alſo mittelbar für die gebrachten Geldopfer ſchadlos gehalten. Überdies durfte der Choreg, deſſen Chor ſiegte, zum Andenken ſeines Sieges eine Steintafel mit entſprechender Inſchrift öffentlich aufſtellen, wenn er, wie es Sitte war, die Ausrüſtung des Chors nach Beendigung des Spiels dem Gotte weihte. So fand in der Choregie der Ehrgeiz der Reichen eine der Sache förderliche Befriedigung.

In Zeiten volkswirtſchaftlichen Niederganges freilich konnte es doch vorkommen, daß innerhalb einer Phyle kein Bürger reich oder opferwillig genug zur Leiſtung der Choregie war. Dann geſtattete man entweder, daß zwei Bürger zu dieſem Zwecke ſich verbanden und in die Koſten ſich teilten, oder aber der Demos übernahm die Choregie ſelbſt. Im letzteren Falle freilich mußte der als Kommiſſar des Demos fungierende Bürger (der „Agonothet“) anſtandshalber doch einen Teil der Koſten aus eigener Taſche zahlen.

Bei den Aufführungen der Komödien war die Choregie in ähnlicher Weiſe geregelt, wie bei der Tragödie, indeſſen gelangte hier die Einrichtung nicht zu der gleichen Ausbildung und Feſtigkeit, hatte auch nicht die gleiche Dauer. Denn während bei den tragiſchen Aufführungen der Chor auch in ſpäterer Zeit noch, wenigſtens in einzelnen Fällen, zur Verwendung kam,

hat das Luſtſpiel ſchon früh, nämlich bei dem Übergange von der älteren zur neueren Form, auf den Chor verzichtet und damit die Choregie in Wegfall kommen laſſen.

Da übrigens der Choreg der Komödie immer nur für ein Drama zu ſorgen hatte, freilich für einen Chor von 24 Perſonen, der tragiſche Choreg dagegen für drei, bzw. vier Dramen mit einem Chor von je 15 Perſonen, ſo waren die Koſten der komiſchen Choregie erheblich niedriger, als die der tragiſchen. An jener Stelle des Lyſias, auf welche ſchon oben Bezug genommen wurde, werden ſie auf 1600 Drachmen = 1264 Mark veranſchlagt.

Aus den geſchilderten wirtſchaftlichen Verhältniſſen des griechiſchen Theaters ergiebt ſich zugleich, daß die Regie der einzelnen Aufführungen dem Namen nach in den Händen des jedesmaligen Choregen und des Dichters lag. Da nun aber wohl ſelten Choreg und Dichter die erforderliche techniſche Befähigung für Regiegeſchäfte beſaßen, ſo waren thatſächlich gewiß die Chorlehrer und Schauſpielerlehrer die eigentlichen Regiſſeure. Für einen nicht mehr lebenden Dichter oder für einen ſolchen, der aus irgend welchem Grunde ſeine Verfaſſerſchaft verbergen wollte, mußte ja ohnehin ein anderer eintreten, der doch nur ein Sachverſtändiger ſein konnte. Jedenfalls wurde die Regie bei der Aufführung jeder einzelnen tragiſchen Trilogie (Tetralogie) und jeder einzelnen Komödie immer von verſchiedenen Perſonen und, was den Chor anbelangt, im Auftrage immer verſchiedener Choregen geübt. Die Regie wechſelte folglich während eines Aufführungstermines ſo viele Male, als einzelne Dramen, beziehentlich einzelne Trilogieen oder Tetralogieen geſpielt wurden. Da jedoch aller Wahrſcheinlichkeit nach die Chorlehrer längere Jahre hindurch nur bei einem und demſelben Theater beſchäftigt waren, vielleicht auch bei einem Spieltermine mehrere Dramen einübten und deren Aufführung leiteten (etwa außer einer Trilogie noch ein Einzeldrama), ſo entbehrte die Regie trotz alles Wechſels doch der Beſtändigkeit nicht ganz.

Man ſieht, daß das Verwaltungsſyſtem des griechiſchen Theaters ein ſehr eigenartiges und von dem bei uns üblichen grundverſchiedenes war. Man muß geſtehen, daß es, ungeachtet ſeiner übrigens mehr ſcheinbaren als wirklichen Kompliziertheit, ganz vortrefflich eingerichtet war, und man könnte verſucht ſein, darin das Ergebnis einer überaus klugen Berechnung zu erblicken, während es doch nur das unbeabſichtigte Ergebnis einer geſchichtlichen Entwickelung war.

Das ſchlimmſte Übel, von welchem das Theater und dadurch mittelbar die dramatiſche Dichtkunſt betroffen werden kann, iſt die gewinnſüchtige Spekulation. Sobald eine Theaterleitung darauf bedacht iſt oder gar darauf

bedacht ſein muß, möglichſt hohen Gewinn zu erzielen, iſt es vorbei mit der idealen Pflege der Kunſt. Vor dieſem Übel war das griechiſche Theater durch ſeine Verwaltung in denkbar beſter Weiſe geſchützt.

Unmittelbar intereſſiert an dem finanziellen Erträgniſſe des Theaters war in Griechenland der Theaterpächter, da ihm die Eintrittsgelder zufielen. Aber die Höhe des Eintrittsgeldes beſtimmte nicht er, ſondern der Staat, er konnte alſo gar nicht in die Verſuchung kommen, die Schauluſt des Volkes zu ſeinem Vorteile auszubeuten. Da ferner der Theaterpächter an den Aufführungen ganz unbeteiligt war, ſo konnte er nichts thun, um das Publikum anzulocken, und ebenſowenig war er in der Lage, auf eine Schmälerung der Aufführungskoſten hinzuwirken.

Mittelbar intereſſiert an den Einnahmen des Theaters war der Staat als Verpächter, ſodann auch weil er die Honorare an die Dichter und Schauſpieler zahlte, die Koſten der verliehenen Ehrenpreiſe trug, die Polizeibeamten beſoldete und wohl auch ergänzend eintrat, wenn der Theaterpächter hinſichtlich der Unterhaltung des Gebäudes oder der Choreg in Bezug auf die Ausſtattung des Chors ſich etwa ſaumſelig erwies. Vom finanziellen Standpunkte aus mußte alſo dem Staate an möglichſt hohen Theatereinnahmen gelegen ſein. Aber das finanzielle Intereſſe überwogen religiös-politiſche und auch rein weltliche Erwägungen. Die ſceniſchen Aufführungen waren ein Beſtandteil des wichtigen Dionyſoskultus und alſo eine religiöſe Einrichtung; das ſchloß ein ängſtliches Berechnen von vornherein aus, alſo auch alles Knickern und Knauſern. Das Volk würde überdies eine Verteuerung des Eintrittsgeldes gar nicht geduldet haben. Endlich darf man wohl glauben, daß die Leiter des Staates einſichtig genug waren, um zu erkennen, wie die ſittliche und künſtleriſche Bedeutung der dramatiſchen Aufführungen wohl eines finanziellen Opfers wert ſei. Jedenfalls hat der atheniſche Staat das Theater nie als eine Quelle des Erwerbes betrachtet, hat ſich ihm gegenüber nie kleinlich gezeigt. Der beſte Beweis dafür iſt ja die thatſächliche Abſchaffung des Eintrittsgeldes. Denn darauf lief es doch hinaus, wenn ſeit Perikles' Zeiten (allerdings mit einigen Unterbrechungen) jedem Bürger für jeden Spieltag das Schaugeld aus der Staatskaſſe ausgezahlt wurde. Von modernem Standpunkte aus muß dieſe Maßregel gewiß als ſehr verkehrt erſcheinen, denn man vergegenwärtigt ſich leicht, zu welchen Unzuträglichkeiten ſie führen müßte, wenn ſie jetzt in Bezug auf ein großſtädtiſches Theater angewandt werden würde. Aber die Sache darf auch gar nicht von modernem Standpunkte aus beurteilt werden. Unſere Theater geben faſt täglich Vorſtellungen, das griechiſche Theater gab ſolche nur an wenigen Tagen des Jahres. Unſere Theater dienen (leider!) zumeiſt nur dem Vergnügen, das griechiſche

Theater war, wenigſtens ſeinem urſprünglichen Weſen nach und in ſpäterer Zeit mindeſtens noch in der Fiktion, eine Stätte des religiöſen Kultus. Das ſind ſehr wichtige Verſchiedenheiten. Wenn in Athen den Bürgern Unentgeltlichkeit des Theaterbeſuches gewährt wurde, ſo war das im Grunde nichts anderes, als wenn bei uns etwa den Mitgliedern einer kirchlichen Gemeinde freier Zutritt zu einem geiſtlichen Konzerte geboten werden würde, welches in der Parochialkirche abgehalten wird. Schließlich wären es doch die Gemeindemitglieder, welche durch Kirchenſteuern oder freiwillige Beiträge die Koſten des Konzertes decken würden. So bezahlte auch der atheniſche Bürger ſchließlich doch den Theaterbeſuch ſelbſt trotz des ihm bewilligten Schaugeldes. Denn zum großen Teile kehrte das ausgezahlte Schaugeld als Theaterpachtzins wieder in die Staatskaſſe zurück. Inſofern bedeutete das Schaugeld nur den Verzicht auf Verzinſung des im Theatergebäude angelegten Kapitals. Das ließ ſich am Ende leicht ertragen, ungefähr ebenſo leicht, wie die Nichtverzinſung eines auf den Bau einer Kirche verwandten Kapitals. Nun freilich werden gar manche das ihnen ausgezahlte Schaugeld nicht in die Theaterkaſſe getragen, ſondern anderweitig verbraucht haben. Das gereichte ſelbſtverſtändlich dem Staate zum Nachteile, ſchwerlich jedoch zu einem empfindlichen. Berückſichtigt muß auch werden, daß das Schaugeld eben nur an Bürger gezahlt wurde. Es wurde dadurch alſo keineswegs — wie dies ſpäter im kaiſerlichen Rom geſchah — das Theater dem Pöbel preisgegeben. Alles in allem genommen wird man für atheniſche Verhältniſſe die Einrichtung des Schaugeldes als verſtändlich und unbedenklich erachten können. In der Idee wenigſtens war es ganz gewiß ſchön, daß der Staat Sorge trug, auch dem Armen das Theater zugänglich zu machen. In der Praxis aber dürften ſich daraus ernſte Übelſtände gar nicht ergeben haben. Der moderne Staat thut ja etwas ganz Ähnliches, wenn er freien Eintritt zu ſeinen Kunſtſammlungen geſtattet. Es wird gegen eine derartige wohlangebrachte Liberalität kein Verſtändiger ein ernſtliches Bedenken hegen.

Nicht in den Kreis unſerer Beſprechung gehört die in ſpäterer Zeit übliche Erweiterung und Ausartung des Schaugeldes zu einem Feſtgelde überhaupt, zu einer Art von Vergnügungsrente, die der Staat ſeinen Bürgern zahlte, damit ſie ſich an gewiſſen Feſttagen gütlich thun könnten. Das war ſelbſtverſtändlich eine höchſt gefährliche Maßregel —, doch mit dem Theater hat ſie nichts zu ſchaffen.

Indeſſen ganz abgeſehen von dem Schaugelde, ſchon die niedrige Bemeſſung des Eintrittspreiſes war eine höchſt löbliche und wohlthätige Einrichtung. Nicht minder die Gleichheit des Preiſes für alle Plätze. Dank dieſen Gepflogenheiten konnte es im griechiſchen Theater nicht geſchehen,

Digitized by Google

daß die Armen regelmäßig mit den ſchlechteſten Plätzen ſich begnügen mußten. Der in unſeren Theatern ſo häufige widerliche Doppelanblick des in geräumiger Loge hingelümmelten Geldprotzes und des in einem dunkeln Winkelchen der oberſten Galerie eingekeilt ſtehenden armen Mannes war den Griechen erſpart. Das griechiſche Theater war im guten und im berechtigten Sinne des Wortes demokratiſch eingerichtet, nicht plutokratiſch, wie das unſere. Die demokratiſche Tendenz wurde aber auch nicht bis zur öden Gleichmacherei geſteigert, denn den durch Stellung oder Verdienſt ausgezeichneten Perſonen gewährte man jederzeit freien Eintritt und Ehrenſitze.

Die Abwälzung des größten Teiles der Aufführungskoſten auf vermögende Privatleute muß, ſo befremdlich uns die Sache auch vorkommen mag, doch als durchaus unbedenklich erſcheinen, zumal da die Koſten, wie wir ſahen, keineswegs ſonderlich hoch waren und nicht wohl einen reichen Mann in Verlegenheit bringen konnten. Gar mancher moderne Kapitaliſt verſchwendet an Geſchenken für Schauſpielerinnen und Tänzerinnen das Tauſendfache von dem, was der atheniſche Choreg verausgaben mußte. Freilich mag nun manchmal entweder ein ſparſamer Choreg allzu ſehr gekargt, oder ein freigiebiger über das rechte Maß hinaus geſpendet haben. In beiden Fällen war der dadurch angerichtete Schade nicht von Belang. Aufbietung eines nachteiligen Luxus von ſeiten griechiſcher Choregen ſcheint übrigens unerhört geweſen zu ſein. Bei theatraliſchen Aufführungen ſinnloſe Verſchwendung zu üben und dadurch die Kunſt zu erſticken, das blieb den Römern und der Neuzeit vorbehalten.

Der geſamte Koſtenaufwand, den das griechiſche Theater erheiſchte, war alles in allem genommen ein ſehr mäßiger und nahm ſich, verglichen mit den Ausgabebudgets unſerer größeren Theater ſelbſt dann noch höchſt beſcheiden aus, wenn man, wie man ſelbſtverſtändlich thun muß, in Rechnung zieht, daß unſere Theater eine ganz ungleich größere Anzahl von Spieltagen haben, als die griechiſchen. Freilich darf man dabei auch nicht einfach die Zahlen der Spieltage neben einander ſtellen, denn ein griechiſcher Spieltag umfaßte eine ganze Reihe von Aufführungen, während gegenwärtig an einem Spieltag meiſt nur je ein größeres Drama oder zwei bis drei kleinere Stücke zur Aufführung gelangen.

Das griechiſche Theater entbehrte einer ſtändigen Leitung. Dieſelbe konnte aber auch ſehr wohl entbehrt werden, da eben nur wenige Spieltage beſtanden. Ein moderner Intendant hätte ſelbſt am Dionyſostheater während des größten Teiles des Jahres die vollkommenſten Ferien gehabt. Der fortwährende Wechſel der an der Regie beteiligten Perſonen (Choregen, Chorlehrer, Dichter) mag gewiß zuweilen von Nachteil geweſen ſein, indeſſen ließ der Übelſtand ſich doch leicht genug ertragen, weil einerſeits die

Tragödien, anderſeits die Komödien im weſentlichen immer die gleiche Inſcenierung erheiſchten. Am ſchwierigſten einzuüben waren die Geſangspartieen und die Tänze, aber eben weil dieſe in jedem Drama andersartig waren, konnte der Wechſel der Regie nicht viel ſchaden.

Jedenfalls war das Theater vor der Gefahr einer bureaukratiſchen Verwaltung geſchützt, und das war auch etwas wert. Ebenſo wenig hatte es die Despotenlaunen irgend eines Bühnentyrannen zu fürchten. Es war frei.

Endlich iſt hervorzuheben, daß auch die Stellung der dramatiſchen Dichter in Athen zur Bühne eine günſtige war. Wer an dem jährlichen dramatiſchen Wettbewerbe ſich beteiligen wollte, reichte das von ihm verfaßte Drama geraume Zeit vor dem Spieltermine bei dem mit der Wahrnehmung des Prüfungsgeſchäftes betrauten Bürgermeiſter (Archon) ein. In welcher Weiſe dieſer nun die Prüfung der eingelieferten konkurrierenden Dramen vollzog oder vollziehen ließ, ob perſönlich oder durch eine Kommiſſion, das wiſſen wir nicht. An Menſchlichkeiten wird es dabei nicht gefehlt haben, Intriguen zu Gunſten des einen oder des andern Bewerbers mögen oft genug geſponnen worden ſein. Aber auch das iſt vermutlich nicht ſelten geſchehen, daß einfach ſämtliche eingereichte Dramen zur Aufführung angenommen wurden. Denn es galt ja, nicht — wie bei jetzigen Wettbewerben meiſt der Fall iſt — ein einzelnes Drama auszuwählen, ſondern das ganze, etwa 11 Stücke umfaſſende Repertoire für den nächſten Aufführungstermin zuſammenzuſtellen. Da konnte man ſchon etwas weitherzig ſein, um ſo mehr, als der für unſere Theaterleitungen ſo wichtige Geſichtspunkt, ob ein zu wählendes Stück hinreichende Zugkraft für wiederholte Aufführungen habe, ganz in Wegfall kam, weil es ſich immer nur um einmalige Aufführung handelte. Weſſen Stück nun angenommen worden war, der hatte Anſpruch auf ein feſtes Honorar aus der Staatskaſſe, gleichviel ob das Drama auf der Bühne gefiel oder mißfiel. Es gab alſo kein widerliches Feilſchen um das Honorar zwiſchen Dichter und Theaterleitung, weder der erſtere noch die letztere war in der Lage, Bedingungen zu ſtellen oder Vorbehalte zu machen. Anderſeits konnte freilich der Dichter auch nicht hoffen, durch ſein Schaffen reich zu werden. Denn da für ihn die Erwartung ausgeſchloſſen war, durch wiederholte Aufführungen ſeiner Werke Anſpruch auf erneute Honorarzahlung oder Gewährung einer Tantième zu erhalten, war ihm jeder über das einmalige Honorar hinausgehende Gewinn abgeſchnitten. Denn auch das ſcheint nicht zuläſſig oder doch nicht üblich geweſen zu ſein, daß ein Dichter von mehreren Bühnen Honorar erhielt. Der juriſtiſche Begriff des litterariſchen Eigentums war damals noch nicht ausgebildet. Aber gerade dieſer Mangel an Gelegenheit zur

geschäftsmäßigen Ausbeutung und Verwertung seines Talentes bewahrte den Dichter vor der schlimmen Versuchung, sich zum Routinier herabzuwürdigen. Der dramatischen Produktion ist dieser Zustand der Dinge jedenfalls nur förderlich gewesen. Das wird durch die große Zahl der dramatischen Dichter Athens, sowie durch die Massenhaftigkeit und doch zugleich Vortrefflichkeit ihrer Schöpfungen zur Genüge bewiesen.

§ 6. **Die Aufführungen und die Zuschauerschaft (das Publikum).** Die scenischen Spiele waren ein Bestandteil des Dionysoskultus und als solcher, in Athen wenigstens, an die jährlich gefeierten Dionysosfeste gebunden. Das älteste dieser Feste waren die ländlichen Dionysien, sogenannt, weil sie, im Monat Poseideon (Dez.-Jan.), in den attischen Landgemeinden, nicht in der Stadt Athen selbst, begangen wurden. Aus den an diesem Feste aufgeführten bakchischen Tänzen und Aufzügen erwuchsen, und zwar schon in sagenhaft dunkler Zeit, die Anfänge des Dramas. Erst später, vielleicht unter Peisistratos' Herrschaft, wurde auch in Athen selbst ein Dionysosfest, die sogenannten Lenäen im Monat Gamelion (Jan.-Febr.) gestiftet. Endlich wurden seit dem siegreichen Ausgange der Perserkriege die städtischen oder die großen Dionysien im Monat Elaphebolion (März-April) gefeiert.

Durch die städtischen Feste verloren selbstverständlich die ländlichen Dionysien an Bedeutung auch hinsichtlich der an ihnen stattfindenden Spiele. Aber auch die Lenäen wurden durch die großen Dionysien bald verdunkelt, so daß eben die letzteren als das vornehmste Dionysosfest galten und der an ihnen abgehaltene dramatische Wettkampf den an den Lenäen gefeierten an Umfang und Wichtigkeit übertraf.

An den großen Dionysien wurde, wie es scheint, drei Tage hindurch gespielt, an den Lenäen zwei Tage.

Beide Feste fielen in Jahreszeiten, in denen die Witterung den Aufenthalt im Freien gestattet, ohne daß eine Belästigung durch Hitze zu befürchten ist. Namentlich gilt dies von den Lenäen. An den Dionysien, im vollen griechischen Frühling, konnten die Tage allerdings schon recht warm sein.

Die scenischen Aufführungen waren Wettkämpfe zwischen den in den einzelnen Dramen auftretenden Chören, später auch zwischen den auftretenden Protagonisten. Der Wettkampf der Chöre und Schauspieler war aber mittelbar zugleich ein Wettkampf der Dichter und der Choregen, endlich auch der einzelnen Phylen, denen die Dichter und Choregen angehörten. So wurden alle an den Aufführungen Beteiligten zu besten Leistungen angeregt, und die einzelnen Phylen hatten ein unmittelbares Interesse an dem Ergebnisse dessen, was ihre Angehörigen leisteten.

Digitized by Google

Die erſte und wichtigſte Vorbereitung für jeden Aufführungstermin beſtand in der Feſtſtellung des Spielplans und in der Zuſammenbringung der nötigen ſchauſpieleriſchen Kräfte. Für beides hatte der die Theatergeſchäfte leitende Bürgermeiſter (Archon) zu ſorgen. Ihm reichten die Dichter, welche an dem Wettbewerbe (Agon) ſich zu beteiligen wünſchten, bis zu einer beſtimmten Friſt ihre Dramen ein; bei ihm auch meldeten ſich die Beſchäftigung ſuchenden Schauſpieler oder doch die Protagoniſten. Der Archon unterzog nun ſowohl die eingelieferten Dramen als auch die angemeldeten Schauſpieler (bzw. nur die Protagoniſten) einer Prüfung, die Schauſpieler jedoch wohl nur dann, wenn ſie nicht bereits bei früheren Aufführungen ſich hinreichend über ihre Leiſtungsfähigkeit ausgewieſen hatten. Sodann wurde jedem Dichter, deſſen Drama zur Aufführung angenommen war, eine Phyle zugewieſen, welche ihm durch Vermittelung ihres Choregen den erforderlichen Chor ſtellen mußte; die Schauſpieler, oder doch die Protagoniſten, deren er bedurfte, wurden ihm zugelooſt. Möglich, daß auch die Zuweiſung der Phyle durch das Los erfolgte zur Vermeidung jedes Anſcheins der Parteilichkeit. Betraf die Zulooſung der Schauſpieler nur die Protagoniſten, ſo iſt anzunehmen, daß die letzteren die Deuteragoniſten und Tritagoniſten anwarben. Die Zuſammenbringung des Chors war Sache des Choregen, der ſich zu dieſem Zwecke gewiß mit einem Chorlehrer in Verbindung ſetzte.

Waren dieſe Vorbereitungen geordnet, ſo erfolgte das Einſtudieren der zur Aufführung beſtimmten Dramen. Die Einübung der Schauſpiele fiel dem Dichter, die der Choreuten dem Choregen zu. Beide mußten ſich dabei gewiß von einem ſachverſtändigen Manne, einem Chorlehrer, unterſtützen oder ganz vertreten laſſen, namentlich der Choreg. Der Dichter wird wenigſtens darauf nicht verzichtet haben, den Schauſpielern ſeine Wünſche bezüglich der Art des Spieles mitzuteilen. In der älteſten Zeit übernahm bisweilen der Dichter ſelbſt eine Rolle.

Das Einſtudieren der Dramen, beſonders der Tragödien, erforderte ohne Zweifel beträchtliche Zeit und viele Mühe. Die Schauſpieler hatten einen anſehnlichen Gedächtnisſtoff zu bewältigen, da die meiſten von ihnen mehrere Rollen in einem Drama ſpielten oder gar in mehreren Dramen auftraten. Die Choreuten hatten die ſchwierige Aufgabe, ſich die wechſelreichen Melodieen der Chorlieder und die vielverſchlungenen Bewegungen der Tänze einzulernen. Eine ganze Reihe von Proben, teils nur entweder der Schauſpieler oder des Chors, teils beider vereint, muß unerläßlich geweſen ſein.

Vor dem Aufführungstermine waren auch die Perſonen vorzubezeichnen (zu deſignieren), welche als geeignet zur Übernahme des Kampfrichteramtes erſchienen. Es geſchah dies auf Grund eines ziemlich umſtändlichen Wahlverfahrens, das von den Mitgliedern des ſtädtiſchen Rates (*βουλή*) unter

Zuziehung der Choregen geübt wurde. Man trug dabei wohl im Intereſſe eines unparteiiſchen Richterſpruches dafür Sorge, daß die vorbezeichneten Perſonen zum Teil auch anderen Phylen angehörten, als den am Wettbewerbe ſelbſt beteiligten. Aus der Zahl der Deſignierten wurden dann bei der Aufführung die eigentlichen Richter ausgeloſt, und zwar zunächſt zehn und dann aus dieſen wieder fünf. Die zehn gaben, nachdem ſie vereidigt worden waren und den betreffenden Aufführungen beigewohnt hatten, ein ſchriftliches Gutachten in der Art ab, daß ſie die Namen der Preisbewerber, je nach den mehr oder weniger gelungenen Leiſtungen geordnet, auf einer Schreibtafel verzeichneten. Die fünf ſprachen darauf das endgültige Urteil.

Nach Beendigung aller der die Aufführungen vorbereitenden Maßregeln fand einige Tage vor dem Feſte eine einleitende Feier ſtatt. Dieſe beſtand im weſentlichen darin, daß ſich ſämtliche an dem Wettbewerbe beteiligten Perſonen — die Dichter, die Choregen, die Schauſpieler und die Choreuten —, feſtlich gekleidet und bekränzt, aber ohne Masken und Koſtüme, dem im Odeion (einem überdachten, theatermäßig eingerichteten Feſtſaale) verſammelten Volke vorſtellten. Vermutlich wurden bei dieſer Gelegenheit die Titel der aufzuführenden Stücke angekündigt, vielleicht auch ein kurzer Hinweis auf ihren Inhalt gegeben. Eine ſolche Maßregel war ja wohl notwendig, weil weder Theaterzettel üblich noch Ankündigungen durch Tagesblätter möglich waren, und das Publikum, dem die darzuſtellenden Dramen noch ganz unbekannt waren, doch einigermaßen über das, was ihm geboten werden ſollte, im voraus unterrichtet werden mußte. —

An jedem Aufführungstermine fand ein tragiſcher und ein komiſcher Agon ſtatt. In dem erſteren traten (bei den Dionyſien) in der erſten Zeit drei Dichter mit je einer vollſtändigen Tetralogie, alſo mit je drei Tragödien (einer Trilogie) und einem Satyrſpiele, auf. Die Geſamtzahl der im tragiſchen Agon gegebenen Stücke belief ſich folglich auf zwölf. An dem komiſchen Agon beteiligten ſich, wie es ſcheint, in der Regel fünf Dichter mit je einer Komödie. Wenn dem ſo war, betrug die Zahl aller der zur Aufführung gelangenden Stücke ſiebzehn. Eine Minderung trat ſchon früher inſofern ein, als man ſich mit einem Satyrſpiele begnügte. Ob dagegen die dem Sophokles zugeſchriebene Neuerung, ſtatt ganzer Tetralogieen einzelne Dramen mit einander konkurrieren zu laſſen (ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν), bedeuten ſoll, daß an Stelle einer Tetralogie ein einzelnes Drama treten konnte, oder aber nur, daß die von einem Dichter zur Aufführung gebrachten Dramen (drei) Einzeldramen ſein durften, nicht alſo ein dreiteiliger Dramencyklus (wie Aiſchylos' Oreſtie) ſein mußten, das läßt ſich leider nicht mit Sicherheit entſcheiden. Indeſſen iſt die erſtere Auffaſſung die wahrſcheinlichere, erſtlich weil der Wortlaut doch

deutlich auf die Konkurrenz von Drama und Drama hinweiſt, ſodann aber aus dem inneren Grunde, weil die Vorführung von drei Dramen doch unmöglich auf die Dauer als Normalleiſtung ſich behaupten konnte. So iſt es mindeſtens wahrſcheinlich, daß ſeit Sophokles' Zeit die tragiſchen Dichter auch mit nur einem Drama an dem Agon teilnehmen durften. Sollte dem ſo geweſen ſein, ſo konnte der Umfang des tragiſchen Agon unter Umſtänden ſtark gekürzt, ja auf drei (ſtatt neun) Tragödien und ein (ſtatt 3) Satyrſpiel herabgeſetzt werden. Vermutlich aber iſt ſo lange, als die Fruchtbarkeit der dramatiſchen Dichter ſich auf einer gewiſſen Höhe erhielt, ein mittlerer Umfang des tragiſchen Agon (etwa ſechs Tragödien und ein Satyrſpiel) das Übliche geweſen.

Bis um die Mitte des vierten (vorchriſtlichen) Jahrhunderts gelangten immer nur neue Stücke zur Aufführung, ſo daß alſo alle Wiederholungen ausgeſchloſſen waren. Von da ab begann man der löblichen Sitte zu huldigen, daß bei jedem tragiſchen Agon auch eine klaſſiſche Tragödie eines älteren Dichters aufgeführt wurde. Euripides ſcheint dabei bevorzugt worden zu ſein. Etwas ſpäter wurde die gleiche Sitte auch auf den komiſchen Agon übertragen. Indeſſen ſah man dabei, den veränderten Zeitverhältniſſen Rechnung tragend, von den Komödien des Ariſtophanes ab und begnügte ſich mit den Luſtſpielen Menanders und ſeiner Nachfolger. Um den Text der klaſſiſchen Dramen vor den willkürlichen Entſtellungen der Schauſpieler zu ſchützen, ließ man von Staats wegen ſorgſame Abſchriften derſelben herſtellen und im Archive aufbewahren.

Wiederholungen von Stücken noch lebender Dichter auf einem und demſelben Theater ſind, ſoviel wir wiſſen, nie üblich geweſen, nur ganz vereinzelt werden ſie bezeugt. Dagegen konnte ſehr wohl ein Stück auf mehreren Theatern geſpielt werden. Man darf annehmen, daß Bühnen in kleineren Städten oder gar in Landgemeinden vorwiegend mit Dramen verſorgt wurden, welche in Athen bereits einmal gegeben worden waren.

Der Durchſchnittsumfang einer griechiſchen Tragödie iſt erheblich geringer, als der einer neuzeitlichen, namentlich einer romantiſchen. Urſprünglich wurde die Einzeltragödie als Teil einer Trilogie gedacht und durfte ſchon um deswillen eine mäßige Ausdehnung nicht überſchreiten, da ſonſt die Trilogie eine bühnenwidrige Länge erhalten hätte. Dazu kommt die dem griechiſchen Drama eigene Einfachheit der Anlage, welche ſchon durch die geringe Anzahl der verfügbaren Schauſpieler und die daraus ſich ergebende Beſchränkung der Rollenzahl bedingt war. Übrigens iſt eine Vergleichung der griechiſchen Dramen mit modernen zum Behufe der Feſtſtellung des Umfangsverhältniſſes keine ſo leichte Sache, wie man glauben möchte. Es genügt nämlich durchaus nicht, die betreffenden Verszahlen zu vergleichen, alſo

Digitized by Google

beiſpielsweiſe zu ſagen: Euripides' Hippolyt zählt 1466 Verſe, Racines Phèdre 1564; oder: Euripides' Andromache 1288 Verſe, Racines Andromaque 1422; oder auch: Aiſchylos' Oreſtestrilogie (1605 + 1045 + 977 =) 3627 Verſe, Schillers Wallenſteintrilogie (1114 + 2651 + 3866 =) 7631 Verſe. Es iſt vielmehr auch die rhythmiſche und lautliche Durchſchnittslänge der Verſe ſehr zu berückſichtigen. In rhythmiſcher Hinſicht iſt bei einem Vergleiche z. B. zwiſchen griechiſchen und deutſchen Dramen von Wichtigkeit, daß der griechiſche dramatiſche Vers (der jambiſche Trimeter) ſechs, der deutſche (der toniambiſche Fünffüßler) fünf zweiſilbige Füße zählt; ferner, daß im griechiſchen Drama die Chorlieder mit ihren ſehr wechſelnden Metren einen erheblichen Raum einnehmen, während das deutſche Versdrama meiſt nur Fünffüßler umfaßt. In lautlicher Beziehung iſt zu beachten, daß die deutſchen Silben wegen ihres größeren Konſonantenreichtums durchſchnittlich länger ſind, als die griechiſchen. Am nächſten kommen den griechiſchen Tragödien hinſichtlich des Umfanges die franzöſiſchen Trauerſpiele Racines und andere Tragiker der gleichen Zeit. Warum dem ſo iſt, bedarf nicht erſt der Erklärung. Es wäre übrigens von Intereſſe, über den Durchſchnittsumfang der antiken und der modernen Dramen einmal eingehendere Unterſuchungen anzuſtellen unter Berückſichtigung aller der dabei in Betracht kommenden ſprachlichen und litterargeſchichtlichen Geſichtspunkte.

Der Durchſchnittsumfang der griechiſchen Komödien ſcheint im allgemeinen ungefähr der gleiche geweſen zu ſein, wie der eines modernen fünfaktigen Luſtſpiels. Freilich können wir ja nur Ariſtophanes' Komödien zum Vergleiche unmittelbar heranziehen, indeſſen darf man glauben, daß die lateiniſchen Nachbildungen der im Urtexte verlorenen Luſtſpiele Menanders und anderer den Umfang der Originale ungefähr bewahrt haben.

Streichungen im Texte der zur Aufführung beſtimmten Stücke, um dieſe letzteren zu kürzen und dadurch bühnenfähiger zu machen, ſind für unſer Theater eine traurige Notwendigkeit. Der gedrungene Bau der griechiſchen Dramen bot zu ſolchem Verfahren weder Anlaß noch Möglichkeit. Höchſtens die Chorgeſänge hätten ſich unterdrücken laſſen, ja ſie mußten in Wegfall kommen, wenn und wo ein Chor nicht verfügbar war.

Die durchſchnittliche Spieldauer einer griechiſchen Tragödie, bzw. einer Komödie zu beſtimmen, iſt uns leider unmöglich. Selbſtverſtändlich wurde ſie bedingt durch das Zeitmaß (Tempo), in welchem einerſeits der Dialog des Dramas vorgetragen, andrerſeits die Chorlieder geſungen wurden. Die jetzigen Neugriechen ſprechen ſehr raſch. Es iſt anzunehmen, daß ihre Vorfahren es gleichfalls gethan haben. Aber es iſt auch anzunehmen, daß auf der Bühne und insbeſondere bei tragiſchen Aufführungen die Rede verlangſamt wurde zum Behufe größerer Deutlichkeit und Feierlichkeit. Überhaupt

erfordert lautes Reden eine größere Aufwendung, wie von Kraft ſo auch von Zeit. Auch der Bühnenvortrag bewegt ſich alſo naturgemäß langſamer, als die gewöhnliche Rede. Das Gleiche gilt ſelbſtverſtändlich von dem Geſange; bei dieſem kann aber die Beſchaffenheit der Melodie noch beſonders verlangſamend wirken, ganz abgeſehen von etwa angebrachten Recitativen. Die Aufführung einer Tragödie von durchſchnittlich 1200 Verſen dürfte mindeſtens zwei Stunden in Anſpruch genommen haben. Auf unſeren Theatern währt, allerdings mit Einrechnung der Zwiſchenpauſen, die Aufführung z. B. der „Antigone" noch länger. Zwiſchenaktspauſen konnten im griechiſchen Theater, ſo lange als der Vorhang fehlte, nicht ſtattfinden, aber zwiſchen je zwei Dramen wenigſtens mußte man längere Unterbrechungen eintreten laſſen, ſchon wegen des Wechſels, beziehentlich wegen der Umkleidung der Schauſpieler und Choreuten.

Jedenfalls mußten die (zwei oder) drei Aufführungstage gut ausgenutzt werden, wenn an jedem derſelben etwa drei Tragödien, ein Satyrſpiel und zwei Komödien abgeſpielt werden ſollten. Die Aufführungen begannen daher am frühen Morgen, etwa um 6 Uhr, und wurden, abgeſehen von einer Mittagspauſe, wohl bis zum Sonnenuntergang — alſo, da die großen Dionyſien in den März fielen, bis gegen 6 Uhr Nachmittags — fortgeſetzt. Bei künſtlicher Beleuchtung zu ſpielen, war unerhört.

In welcher Reihenfolge die einzelnen Tragödien, bzw. Trilogieen, und Komödien zur Aufführung gelangten, iſt ungewiß. Man ſollte meinen, daß etwa am Vormittage die Tragödien, am Nachmittage die Komödien gegeben worden ſeien, weil nach unſeren Anſchauungen das Ernſte und Feierliche dem Luſtigen und Ausgelaſſenen voranzugehen hat. Und nach einer Stelle in Ariſtophanes' „Vögeln" (V. 785 ff.) darf man ſchließen, daß wirklich ſo verfahren wurde. Denn es wird da geſagt, daß, wenn ein Zuſchauer Flügel hätte, er raſch nach Hauſe eilen und dort frühſtücken könnte, falls ihn hungerte und das Chorlied der Tragöden ihn ärgerte. Das Frühſtück weiſt doch auf die Morgenſtunde hin. Anderſeits freilich haben wir inſchriftliche Zeugniſſe dafür, daß die Luſtſpiele den Trauerſpielen vorangingen. Möglich, daß zeitweiſe der eine und dann wieder der andere Brauch beliebt war.

Dem erſten Beginne der Vorſtellungen gingen religiöſe Feierlichkeiten voraus. Das Bild des Dionyſos wurde aus dem Lenäontempel abgeholt und in der Orcheſtra aufgeſtellt. Ein Reinigungsopfer wurde dargebracht. Der Dichter und der Choreg betraten in Begleitung des Chors die Orcheſtra und ſpendeten dem Dionyſos Wein. Darnach verließ der Chor wieder die Orcheſtra; der Choreg nahm den ihm vorbehaltenen Ehrenplatz ein; der

Dichter zog ſich in einen Nebenraum der Bühne zurück, um von da aus dem Gange der Vorſtellung zu folgen.

Und nun begann die Aufführung ſelbſt. Die Schauſpieler traten auf, ſei es aus einer Thür des von der Hintergrundsdekoration dargeſtellten Palaſtes (oder Hauſes oder Zeltes ꝛc.), wenn ſie als Bewohner desſelben gedacht wurden, ſei es durch einen der Seitenzugänge, wenn ſie als aus der Stadt oder als aus der Fremde kommend erſcheinen ſollten. Wenn die Handlung des Dramas bis zum erſten vorläufigen Abſchluſſe, d. h. bis zum Ende der Vorſcene (Prologs) oder des erſten Aktes gelangt war, betrat der Chor mit den Muſikern in geordnetem Zuge die Orcheſtra und begann ſein erſtes Lied, ſei es ſchon während des Zuges, ſei es nachdem er ſeinen Standort eingenommen hatte. Beim weiteren Verlaufe der Aufführung ſtand der Chor den Schauſpielern zugekehrt, ſo lange dieſe auf der Bühne waren, und wandte alſo den Zuſchauern den Rücken; nur bei leerer Bühne trat er den Zuſchauern mit dem Angeſicht gegenüber. Die Art der Aufſtellung im einzelnen war je nach dem Gange des Dramas und je nach der Art der auszuführenden Tänze eine ſehr verſchiedene. In der Komödie teilte der Chor ſich, entſprechend der Anordnung der von ihm vorgetragenen Lieder, in zwei Halbchöre, die einander im Geſange ablöſten. Jeder Halbchor hatte ſeinen Führer, der Vortänzer und Geſangdirigent zugleich war. Das Ganze leitete der Chorführer als Kapell- und Ballettmeiſter. In der Tragödie fand eine Teilung des Chors wohl nur ausnahmsweiſe ſtatt, öfters dagegen Vortrag beſtimmter Geſangpartieen durch einzelne Choreuten.

Die Aufführung ſetzte ſich alſo zuſammen aus der Deklamation der Schauſpieler und dem mit Muſik und Tanz verbundenen Geſange des Chors. Sie hatte alſo ein halbopernartiges Weſen. Um ſo mehr, als — wie es ſcheint — nur die jambiſchen Verſe, allerdings die weitaus üblichſten im dramatiſchen Dialoge,von den Schauſpielern deklamiert, die anderen geſangartig unter Muſikbegleitung vorgetragen wurden.

Modernen Zuſchauern würde die Aufführung eines griechiſchen Dramas überaus ſeltſam erſcheinen und ſicherlich durchaus nicht gefallen. Die Aktion der Schauſpieler war, namentlich in der Tragödie, feierlich oder vielmehr, nach unſeren Begriffen, grotesk ſteif. Das Mienenſpiel fehlte der Masken wegen ganz. Dazu die wunderliche Kleidung der Schauſpieler, die ſich in ihr wie Prozeſſionspuppen ausgenommen haben müſſen. Wir würden, mit einem Worte, das Leben und die Natürlichkeit auf der Bühne vermiſſen. Das Gebaren des Chors aber würde uns als ein ſtörendes Zwiſchenſpiel erſcheinen; der komiſche Chor würde uns überdies mitunter durch die Schamloſigkeit ſeiner cancanartigen Tänze in ſittliche Entrüſtung verſetzen.

Digitized by Google

Während in unſeren Theatern, mehr freilich noch in unſeren Opernhäuſern, den Beſuchern gar oft allerlei Augenweide an wechſelnden Dekorationen, reichen Ausſtattungen, glänzenden Aufzügen, künſtleriſchen Gruppenbildern und phantaſtiſchen Erſcheinungen gewährt wird, mußte der Grieche meiſt mit ſehr beſcheidenen Darbietungen zufrieden ſein. Namentlich gilt dies von der Tragödie. Da zeigte die Bühne faſt immer das gleiche einfache Bild, die Vorderſeite eines Palaſtes, durch alle Akte hindurch. Nur ſelten war etwas anderes zu ſchauen, etwa ein Zeltlager, eine Waldlandſchaft, eine Felswand oder Felshöhle. Auch das dramatiſche Perſonal war faſt immer das gleiche: ein König, eine Fürſtin, ein Königsſohn, ein Weisſager, ein Bote, endlich als Krieger gekleidete Statiſten. So gab es wenig Abwechslung in den Koſtümen, und noch dazu waren dieſe zum Teil geſchmacklos. Die auf den ſtelzenartigen Kothurnen ſchwerfällig und behutſam einherſchreitenden Geſtalten in ihren langen Gewandungen und ſtarren Masken müſſen unheimlich, ja geſpenſterhaft ausgeſehen haben. Da ſich höchſtens drei Schauſpieler — abgeſehen von Statiſten — gleichzeitig auf der Bühne befanden, ſo fehlte jede Möglichkeit zur Stellung maleriſcher großer Gruppen, zur Vorführung einer ſei es leidenſchaftlich bewegten ſei es in feierlicher Ruhe verharrenden Menſchenmenge. Dafür entſchädigte freilich einigermaßen der Chor, aber einförmig war doch auch er, da alle Choreuten die gleiche Kleidung trugen, und dieſe meiſt recht einfach war. Im gewöhnlichen Verlaufe einer tragiſchen Vorſtellung gab es nur eins, was den Eindruck des Wunderbaren machen konnte: das plötzliche Erſcheinen eines gleichſam in der Luft ſchwebenden Gottes. Doch auch dieſe Erſcheinung mag, da ihre Wirkung durch keine künſtliche Beleuchtung geſteigert wurde, ſich ziemlich nüchtern ausgenommen haben. Zuweilen allerdings wurde Außergewöhnliches geboten: ſo der Anblick des am Felſen hangenden Prometheus, das Aufſteigen eines Schattens aus der Unterwelt (?), das Verſinken einer auf der Bühne befindlichen Perſon, das Auftreten eines geſpenſtigen Chors (wie das der Eumeniden), das Erſcheinen eines Drachenwagens. Ob gelegentlich auch Reiter und mit Roſſen beſpannte Wagen auf die Bühne gebracht wurden, iſt zweifelhaft. Im Ödipus auf Kolonos ſieht Antigone allerdings, wie Ismene zu Roß ankommt, aber ihr Blick kann hinter die Couliſſe gerichtet geweſen ſein. In der Iphigenie auf Aulis fährt Klytaimeſtra auf einem Wagen in das Griechenlager ein, aber daß derſelbe wirklich mit Roſſen beſpannt geweſen und nicht etwa von Menſchen, die Pferdemasken trugen, gezogen worden ſei, iſt ſchwer glaublich, da man nicht recht einſieht, auf welchem Wege das Geſpann auf die Bühne hätte geführt werden können; über die Orcheſtra durfte es doch ſchwerlich fahren. Ein Reiteſel tritt in Ariſtophanes' „Fröſchen" auf. Ebenda wird Charons Kahn vorgeführt.

Buntere und bewegtere Bühnenbilder zeigte die Komödie. Da waren grotesk aufgeputzte Gestalten zu sehen und phantastisch kostümierte Chöre. Auch allerlei Kurzweil geschah da auf der Bühne und faschingsartiger Scherz. Man denke z. B. an Trygaios' Riesenmistkäfer, der noch dazu als Reittier benutzt wird und in die Luft aufsteigt, an Charons Kahn ꝛc. Eine moderne Ausstattungsposse ist aber doch noch ungleich reicher an Belustigungen für das Auge. Wie würde ein alter Grieche staunen, wenn er auf einem unserer größeren Theater ein Stück, wie „die Reise um die Welt in 80 Tagen" sehen könnte mit allen den wechselnden Scenen, oder gar eine Ausstattungsoper, wie „Excelsior"! Freilich, wenn dieser alte Grieche ein verständiger Mann wäre, so würde er doch über solche Stücke das vernichtende Urteil aussprechen: „Viel Pracht, aber wenig Verstand, viel für das Auge, aber wenig für den Geist."

Infolge der verhältnismäßig ärmlichen Ausstattung der griechischen Bühne wurden an die Illusionsfähigkeit der Zuschauer starke Anforderungen gestellt. Scenenwechsel wurde in der Regel nur durch Umdrehungen der Couliſſen angedeutet, der Zuschauer mußte sich also das Übrige hinzudenken. Daß Nachtscenen am hellen Tage gespielt wurden (so z. B. die Eingangsscene der aulischen Iphigenie), durfte den Zuschauer ebensowenig stören: seine Sache war es eben, sich einzubilden, daß Mond und Sterne statt der Sonne leuchteten. Auf unseren Bühnen wird uns freilich das Gegenteil zugemutet: wir müssen künstliches Licht für natürliches halten. Während aber im übrigen unsere Theaterleitungen sich eifrig und unter Aufwendung großer Mittel bemühen, den Bühnenbildern den täuschenden Anschein der Wirklichkeit zu geben, waren die Griechen mit dürftigen Andeutungen zufrieden.

Der Besuch des Theaters wurde indessen durch die geringe Ausstattung keineswegs benachteiligt. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er ein sehr reger. Dafür zeugt ja schon die Größe der noch erhaltenen Theatergebäude, welche in ihrer Mehrzahl die unseren an Umfang weit übertreffen. Die Anlage solcher riesiger Zuschauerräume hatte doch nur unter der Voraussetzung Sinn, daß sie einem Bedürfnisse entsprach. Das Bedürfnis aber lag zweifellos vor. Waren die Theateraufführungen doch eine Einrichtung des religiösen Kultus und dienten also nicht der Schaulust allein, sondern auch dem religiösen Empfinden. Überdies waren sie ein Gegenstand des Wettbewerbes zwischen den einzelnen Abteilungen (Phylen) der Bürgerschaft, beziehentlich zwischen deren Vertretern, den Choregen; des Wettbewerbes ferner zwischen den einzelnen Dichtern und den einzelnen Protagonisten. So wurden bürgerliche und persönliche Interessen eng mit dem Theater verflochten. Es wirkte folglich außer der Schaulust manches zusammen, um dem Theater Besucher zuzuführen. Anderseits bestanden die Hindernisse

nicht, welche bei uns ſo viele fernhalten. Die Aufführungen fanden nur an Feiertagen ſtatt, an denen die bürgerlichen Geſchäfte ruhten. Der Eintrittspreis aber war ſo niedrig bemeſſen, daß, wer nicht gerade in drückender Armut lebte, ihn leichten Herzens entrichten konnte. Zudem zahlte ja ſeit Perikles' Zeit der atheniſche Staat jedem ſeiner Bürger den vollen Betrag des Schaugeldes (vgl. oben S. 131 f.). Fremde freilich mußten die zwei Obolen erlegen, aber welch' kleine Summe war das doch! Übrigens mögen in dem zur See ſo bequem erreichbaren Athen die Fremden einen ſtattlichen Prozentſatz der Theaterbeſucher gebildet haben. Hellenen aller Stämme aus den vielen Gauen Griechenlands und aus allen Kolonialgebieten mögen vor der Bühne des Dionyſostheaters ſich zuſammengefunden haben.

Die Zuſchauerſchaft beſtand vorwiegend aus Männern. Nicht zwar, daß den Frauen der Zutritt grundſätzlich unterſagt geweſen wäre. Selbſt Prieſterinnen hatten ihre Plätze. Aber die griechiſche Frau war häuslich gewöhnt und ſcheute das Hinaustreten in die lärmende Öffentlichkeit. Und ſo mögen nur verhältnismäßig wenige Frauen den Schauſpielen beigewohnt haben. Vermutlich waren ihnen beſondere Sitzreihen angewieſen.

Den Sklaven ſcheint der Beſuch des Theaters verboten geweſen zu ſein. Schwerlich aber konnte ein ſolches Verbot, wenn es beſtand, in ſeiner ganzen Strenge durchgeführt werden. Das hätte eine allzu umſtändliche Aufſicht erfordert.

Knaben dürften vom Theater ausgeſchloſſen, der Zutritt erſt den Jünglingen geſtattet geweſen ſein.

Jeder Beſucher, der ſich nicht des nur wenigen zuſtehenden Rechtes auf einen Ehrenplatz erfreute, hatte an der Kaſſe das Eintrittsgeld zu erlegen und erhielt als Quittung eine (meiſt wohl bleierne) mit einem Gepräge verſehene Theatermarke. Eine große Menge dieſer antiken Billets iſt uns noch erhalten.

Ein Rangunterſchied der Plätze beſtand nicht. Andrerſeits aber wird auch kaum die Wahl des Platzes einem jedem völlig freigegeben worden ſein. Vermutlich hatte jede Phyle ihren beſtimmten Abteil (Keil, κερκίς) im Amphitheater. Ebenſo dürfte dafür geſorgt worden ſein, daß den Ortsfremden, den jungen Männern (Epheben), und auch, wie ſchon bemerkt, den Frauen beſondere Sitzreihen vorbehalten waren. Beamte, welche die Anweiſung der Plätze beſorgten, fehlten gewiß nicht. Daß auf der Orcheſtra Konſtabler (Rhabduchen) ſich befanden, um bei etwaigen Ordnungsſtörungen einzugreifen, iſt gewiß.

Während der Vorſtellung das Thater zu verlaſſen, war dem einzelnen Zuſchauer wohl nur ſchwer möglich. Die Plätze waren eng, ſo daß, wenn eine ganze Reihe beſetzt war, ein Aufſtehender die ganze Nachbarſchaft

ſtörte. Man mußte daher bis zu einer Spielpauſe geduldig ausharren, oft wohl mehrere Stunden hindurch. Vorſichtige Leute verſahen ſich daher auch mit Speiſe und Trank. Mitunter ſpendete auch ein freigebiger Choreg Wein oder andere Erquickungen.

Die Zuſchauer folgten dem Gange der Aufführungen gewiß mit großem Intereſſe, die meiſten wohl auch mit gutem Verſtändniſſe. Der Inhalt der ſich abſpielenden Dramen war volkstümlich im beſten Sinne des Wortes und auch dem erfaßbar, dem höhere Bildung fehlte. Dem gemeinen Manne mag ja manche mythologiſche Bezugnahme, mancher geiſtvolle Spruch, manche witzige Anſpielung entgangen ſein, aber der dramatiſchen Handlung vermochte auch er zu folgen. Man muß berückſichtigen, daß das Durchſchnittsniveau der Volksbildung im alten Athen ein höheres war, als es heutigen Tages bei uns der Fall iſt. Das mag paradox klingen, ſelbſt unſinnig klingen —, richtig iſt dieſe Behauptung nichtsdeſtoweniger. Volksſchulen in unſerer — an ſich ja ſehr löblichen — ſyſtematiſchen Art kannte das alte Athen freilich nicht, und es mag daher eine ſtattliche Maſſe von Analphabeten unter ſeinen Bürgern, mehr noch unter ſeinen Sklaven gezählt haben. Aber Leſen und Schreiben ſind freilich ſehr nützliche Fertigkeiten, im beſten Falle jedoch nur die unterſten Leiterſproſſen zur Bildung. Auch ſonſtige Elementarkenntniſſe beſitzen dieſelbe Nützlichkeit für die Praxis des Lebens und dieſelbe untergeordnete Bedeutung für den Begriff „Bildung“. Selbſt gelehrtes Wiſſen giebt für ſich allein dem, der es beſitzt, durchaus nicht Bildung. Gebildet iſt nur, wer befähigt iſt zur Erfaſſung deſſen, was gut und was ſchön iſt. Und eben dieſe Fähigkeit war im Hellenenvolke weit verbreiteter, als bei uns. Hierüber ließe vieles ſich ſagen, doch anderer Gelegenheit muß das vorbehalten bleiben.

Die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer war, wie ſelbſtverſtändlich, nicht nur dem Inhalte der Dramen, ſondern auch den Leiſtungen der Schauſpieler und Choreuten zugewandt. Mit Äußerungen des Beifalls und des Mißfallens wurde nicht gekargt. Selbſt Ausſprachefehler wurden bemerkt und gerügt. Schlechte Schauſpieler konnten ein ſchweres Strafgericht über ſich heraufbeſchwören. Kam es doch vor, daß das empörte Volk die Auspeitſchung eines Stümpers verlangte.

Wie der Aufführungstermin mit religiöſen Feierlichkeiten begonnen hatte, ſo wurde er vermutlich auch mit ſolchen geſchloſſen. Am Tage nach dem Schluſſe fand eine Volksverſammlung im Theater ſtatt, in welcher die Geſchäftsführung der an den Agonen beteiligt geweſenen Beamten einer Prüfung unterzogen und je nach deren Ausfall entweder belobt oder getadelt wurde. Möglich, daß dieſe Verſammlung auch endgültig zu entſcheiden hatte, wenn gegen die von den Kampfrichtern gefällten Urteile Einſpruch

erhoben worden war. Endlich wurde über die nunmehr völlig abgeſchloſſenen Agone eine Art von Protokoll aufgenommen, in welchem man die Titel der aufgeführten Dramen, die Namen der Dichter, Choregen und Protagoniſten und die Ergebniſſe der von den Kampfrichtern abgegebenen Urteile verzeichnete. Dieſe im Auftrage des Staates abgefaßte Urkunde wurde im Staatsarchive niedergelegt, ſpäter auch inſchriftlich zur öffentlichen Kenntnis gebracht. Wie leicht begreiflich, bildeten die „Didaskalien“ — ſo wurden derartige Urkunden genannt — ſchon im Altertume eine wichtige Quelle für die Geſchichte des Dramas. Bereits Ariſtoteles hat aus ihr geſchöpft. Einige ſind auch uns noch inſchriftlich erhalten, andere wenigſtens durch die Scholiaſten bruchſtücksweiſe überliefert.

Wenn wir ſchließlich erwähnen, daß nach Beendigung der Agone Dichter und Choregen die Schauſpieler und Choreuten zu feſtlichen Mahlen verſammelten, ſo iſt wohl alles geſagt, was über die Aufführungen ſich ſagen ließ. —

Wer unſerer Darſtellung gefolgt iſt, der wird ſich deſſen bewußt geworden ſein, wie ſehr verſchieden die griechiſchen Theaterſitten von den unſeren waren und zwar wie weſentlich beſſer.

Die ſceniſchen Aufführungen waren in Athen Sache des Staates, ſtanden unter ſtaatlicher Leitung und Aufſicht. Das Theater war eben eine Einrichtung des religiöſen Kultus, die Verwaltung und Ordnung des letzteren aber durchaus Staatsangelegenheit, denn der antike Staat war keineswegs ein rein bürgerlicher, ſondern er war ein kirchenpolitiſcher Organismus.

Schon das Répertoire (der Spielplan) der Aufführungen wurde von Staats wegen feſtgeſtellt. Denn darauf lief es ja hinaus, wenn der Archon über Annahme oder Nichtannahme der ihm von den Dichtern eingereichten Dramen entſchied oder entſcheiden ließ.

Wir haben ferner geſehen, daß der Staat das Theatergebäude errichten ließ, daß er die Schauſpieler prüfte und bezahlte, die Dichter honorierte, die Koſten der verliehenen Ehrenpreiſe auf ſich nahm, für die urkundliche Aufzeichnung der Theatergeſchichte und ſogar für die Herſtellung unverfälſchter Texte der klaſſiſch gewordenen Dramen Sorge trug. Der privaten Thätigkeit blieben nur die Zuſammenbringung, Einübung und Ausſtattung des Chors überlaſſen, oder vielmehr auch dieſe nicht ganz, denn die Choregie war ſchließlich doch auch eine ſtaatliche Einrichtung, jedenfalls war ſie ſtaatlicher Beaufſichtigung unterworfen.

So war das Theater völlig verſtaatlicht, während es bei uns nur in polizeilicher Hinſicht, nicht aber (oder doch, was die Hoftheater anbelangt, nur ganz mittelbar) in finanzieller und noch weniger in dramaturgiſcher Beziehung der Leitung des Staates unterliegt.

Digitized by Google

Gerade aber aus der Verſtaatlichung des griechiſchen Theaters erklärt ſich ſeine Blüte und zugleich auch die Blüte der dramatiſchen Kunſt, ſoweit die Blüte der letzteren aus äußeren Verhältniſſen erklärt werden kann.

Der Staat verfolgte als Inhaber und Leiter des Theaters kein finanzielles Intereſſe, wie er das ja, wenigſtens in Athen, durch die Einrichtung des Schaugeldes in deutlichſter Weiſe bekundet hat.

Der Staat verzichtete alſo auf jeden Unternehmergewinn. Infolge deſſen befand er ſich in der günſtigen Lage, bei der Feſtſtellung des Spielplans (des Répertoires) lediglich ethiſche und äſthetiſche Rückſichten maßgebend ſein zu laſſen. Zum mindeſten *konnte* er ſo verfahren; ob er in Wirklichkeit es immer gethan, iſt freilich eine andere Frage.

Die für die Aufführungen auszuwählenden Dramen ſollten nur *einmal* geſpielt werden. Wiederholungen wurden nicht beabſichtigt. Die Theaterleitung wurde alſo nicht, wie bei uns, dazu gedrängt, Senſationsdramen, welche für längere Zeit kaſſenfüllende Zugkraft beſitzen, vor ſolchen zu bevorzugen, deren echt künſtleriſche Einfachheit häufiger Wiederholung entgegenſteht.

Die Aufführungen fanden in Athen nur zweimal im Jahre während weniger Tage ſtatt. Das Theaterpublikum blieb alſo vor Blaſiertheit, der ſchlimmſten Feindin aller Kunſt, bewahrt. Die Theaterleitung aber brauchte nicht für immer neue, ſtärkere Reizmittel zu ſorgen, geriet nicht in die Verſuchung, bedenklichen Geſchmacksrichtungen der Volksmaſſe nachzugeben und die Bühne zu einer Stätte ſinnlich aufregender, vielleicht ſogar ſittlich verführender Darſtellungen zu machen.

An jedem Spieltermine gelangte eine ganze Reihe von Dramen zur Aufführung. Dieſe Einrichtung hatte gewiß große Schattenſeiten, und iſt es ſchwer begreiflich, wie ſie ſich hat einbürgern und behaupten können. Schon das verſteht man nicht recht, wie die Griechen es phyſiſch zu leiſten vermochten, mehrere Tage hintereinander von früh bis abends im Theater auszuhalten. Uns moderne Menſchen ermüdet oft ſchon eine dreiſtündige Vorſtellung. Aber freilich gehen wir auch erſt am Abend ins Theater, nachdem wir unſere geiſtige Friſche in des Tages Arbeit oder Luſt mehr oder weniger aufgebraucht haben. Noch anderes kann man zur Erklärung anführen, ſo z. B., daß die griechiſchen Theaterbeſucher in freier, oft wohl auch in friſcher Luft verweilten, während wir in dumpfen Räumen ſitzen müſſen. Immerhin bleibt die griechiſche Ausdauer im Theaterſitzen einigermaßen ein Rätſel, das auch durch den Hinweis auf die von den Beſuchern der Oberammergauer Paſſionsſpiele geübte Geduld nicht gelöſt wird. Allenfalls aber mag man daran erinnern, wie auch bei uns das Publikum gar nicht ſelten aufregenden Gerichtsverhandlungen tagelang mit unverdroſſener Aufmerk-

ſamkeit folgt. Die geiſtige Spannung läßt die leibliche Ermüdung nicht aufkommen.

Wie dem aber auch ſein mag, der große Umfang des an jedem Aufführungstermine abgeſpielten Répertoires bot, da, wie ſchon bemerkt, immer faſt durchweg neue Stücke gegeben wurden, den großen Vorteil dar, daß jedesmal auch mehrere Dichter berückſichtigt und dadurch in ihrem Streben ermutigt werden konnten. Dem dramatiſchen Dichter Griechenlands war der Weg zur Bühne überhaupt nicht ſo erſchwert und dornenbeſät, wie dem der Neuzeit. Die Gründe ergeben ſich aus dem, was oben geſagt wurde. Der griechiſche Dramatiker, der ein Werk ſeines Geiſtes auf die Bühne bringen wollte, war in der angenehmen Lage, nur mit einem hohen Staatsbeamten (dem Archonten) verhandeln zu müſſen, der perſönlich an der Sache nicht intereſſiert war; der moderne Dichter ſieht ſich an einen Intendanten oder Direktor gewieſen, welcher, mag er auch noch ſo ideal geſinnt ſein, doch zunächſt die Geldfrage ſorgſam erwägen muß, ehe er zur Annahme eines neuen Stückes ſich entſchließt. Da eben unſere Theater, weil ſie nicht Staatsinſtitute ſind, der Kunſt nur dann finanzielle Opfer bringen können, wenn der Inhaber den Willen und die Mittel beſitzt, einen Fehlbetrag zu decken, ſo kann in der Regel die Theaterleitung nur ſolche neue Stücke annehmen, von denen man erwarten darf, daß ſie eine über die erſte Vorſtellung hinausreichende Zugkraft haben werden. Aber ſelbſt wenn er dieſe Erwartung hegen darf, wird der vorſichtige Bühnendirigent die Honorarſätze möglichſt niedrig zu ſtellen ſich bemühen, um das doch immer vorhandene Riſiko herabzumindern, namentlich wenn es ſich um das Erſtlingswerk eines Dichters handelt. So wird durch den Zwang der Verhältniſſe der Verkehr zwiſchen Theaterdirigenten und Dichtern leicht in unerfreuliche Bahnen gelenkt, und es werden die Hervorbringungen des dramatiſch-dichteriſchen Schaffens zum Gegenſtand rein kaufmänniſcher Berechnung gemacht. Der Kunſt iſt ein derartiger Zuſtand unbedingt nachteilig, zumal da er häufig zur Folge hat, daß auch der Dichter zum Geſchäftsmanne wird und als ſolcher einerſeits ſeine Werke von vornherein auf Kaſſenerfolg zuſchneidet, andrerſeits an die Theaterleitungen die höchſten Anforderungen ſtellt, deren Gewährung dieſe unter Umſtänden zu ſchädlicher Sparſamkeit in Bezug auf die Ausſtattung nötigt. Selbſt das Syſtem der Tantièmen, obwohl immerhin ein leidlicher Ausweg, hat doch große Bedenken gegen ſich, ſchon weil es den Dichter zum Mißtrauen gegen die Theaterleitung, zu argwöhniſchem Nachrechnen anreizen kann.

Den Bühnendichtern Athens blieben verdrießliche Verhandlungen über den leidigen Geldpunkt erſpart: ſie erhielten für jedes angenommene Drama ein feſtes Honorar, das — ſo ſcheint es wenigſtens — weder erhöht noch

geschmälert werden konnte und in jedem Falle ausgezahlt wurde, auch dann, wenn das Stück entschieden mißfallen hatte. Diese Sicherheit verlieh den Dichtern auch eine unabhängigere Stellung gegenüber dem Publikum. Der Mißerfolg eines Stückes war ja dem Verfasser gewiß peinlich genug, aber er ließ sich leichter als bei uns ertragen, da von vornherein nur eine einmalige Aufführung auf einem und demselben Theater beabsichtigt war. (Vgl. auch das oben, S. 134, Gesagte.)

Ähnlichen Vorteil, wie den Dichtern, bot die Verstaatlichung des Theaters den Schauspielern: auch sie waren ihres Honorars sicher, gleichviel ob die Theaterkasse gute oder schlechte Geschäfte machte.

Durch die Verstaatlichung des Theaters wurde innerhalb eines Staatsgebietes jede Konkurrenz ausgeschlossen. Es konnten also z. B. in Athen nicht mehrere Bühnen bezüglich der Ausstattung einander überbieten wollen, um das Publikum anzulocken. Zwischen den einzelnen Choregen fand freilich ein Wettbewerb statt, aber ein harmloser, weil gerade in der Ausstattung des Chors, deren Beschaffenheit überdies durch den Inhalt des einzelnen Dramas bedingt wurde, großer Luxus gar nicht entfaltet werden konnte. So war dem griechischen Theater es vergönnt, die Einfachheit der scenischen Ausstattung und damit die Möglichkeit billigen Betriebes sich zu bewahren. Gewiß ein großer Vorteil!

Das griechische Theater trug — ursprünglich in Wirklichkeit, später wenigstens der Fiktion nach — einen religiösen, fast möchte man sagen: einen kirchlichen Charakter. Durch denselben ist es nun freilich auf die Dauer vor arger Verweltlichung nicht geschützt worden, aber wenigstens vor der Entwürdigung, zu einer bloßen Einrichtung des Vergnügens herabzusinken, ist es durch ihn bewahrt worden. Ein leiser Hauch höherer Weihe blieb ihm auch in später Zeit noch eigen. Der schöne Gedanke, daß die dramatische und die mimische Kunst der Verherrlichung des Göttlichen zu dienen berufen seien, verblaßte wohl allgemach, aber er erstarb nicht.

§ 7. **Die Gesamtentwickelung des griechischen Theaters.** Ein Geburtsjahr des griechischen Theaters läßt sich nicht angeben. Ebensowenig ein Todesjahr. Das Entstehen sowie das Absterben waren langsam verlaufende Vorgänge, und beide entziehen sich — wie die meisten sittengeschichtlichen Entwickelungen — in ihren Einzelheiten der eindringenden und sicheren Beobachtung.

Die Anfänge des griechischen Theaters fallen in das dritte Viertel des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts (550 bis 525 v. Chr.), sie knüpfen sich an den Namen des halblegendarischen Thespis, der zuerst dem dionysischen Chor einen Schauspieler entgegengestellt haben soll.

Digitized by Google

Das Abſterben des griechiſchen Theaters wurde bedingt durch das allmähliche Erlöſchen des helleniſchen Götterglaubens und Götterkultus, durch den Niedergang des geſamten helleniſchen Geiſteslebens, durch das politiſche und wirtſchaftliche Herabſinken Athens von der in den Perſerkriegen erſtiegenen Höhe. Die erſten Anzeichen des drohenden Verfalls der altgriechiſchen Kultur ſind wahrnehmbar bereits zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges. Von deſſen Ende ab ſchritt Griechenland mit raſchen Schritten dem Untergange ſeiner Freiheit entgegen. Dann folgten die Zeiten erſt der macedoniſchen, ſpäter der römiſchen Fremdherrſchaft. Die letztere gewährte, namentlich unter den Juliern und Antoninen, dem Lande die Wohlthat ruhiger und geordneter Verhältniſſe, geſtattete auch und förderte ſogar die Pflege der Wiſſenſchaft und Kunſt, aber die Triebkraft des griechiſchen Geiſtes war nahezu erſchöpft, und das ihr noch verbliebene Bethätigungsvermögen wandte ſich gelehrter Arbeit, ſchließlich aber der Ausbildung der chriſtlichen Kirchenlehre und Kirchenverfaſſung zu, lenkte alſo ein in völlig neue Bahnen.

Wann zum letzten Male auf einem griechiſchen Theater ſceniſche Agone abgehalten wurden, wann man in Athen zum letzten Male die Lenäen und großen Dionyſien nach alter Weiſe feierte —, wir wiſſen es nicht. Es ſcheint aber, daß, wenigſtens an einzelnen Orten, das Theater ſein mehr und mehr ſchattenhaft werdendes Daſein bis in das vierte Jahrhundert hinein, bis etwa zur Zeit Konſtantins und Julians, friſtete. Dann wurde es abgelöſt von den Sportſpielen des Cirkus und namentlich des Hippodroms, welche ſeit lange ſchon ihm gefährlichſte Konkurrenz gemacht hatten. Nur elende Trümmer des Schauſpielweſens erhielten ſich bis in die byzantiniſche Zeit.

Über die Beziehungen des entſtehenden Chriſtentums zu dem antiken Theater werden wir in der Einleitung des dritten Abſchnittes dieſes Werkes zu reden haben.

Die Geſchichte des griechiſchen Theaters umſpannt jedenfalls den gewaltigen Zeitraum von mindeſtens acht Jahrhunderten. Indeſſen trotz ihrer großen zeitlichen Ausdehnung iſt dieſe Geſchichte überaus arm an Geſchehniſſen.

Theſpis ſtellte zuerſt dem Chor einen Schauſpieler gegenüber und verband dadurch mit dem choriſchen Tanzgeſange die dramatiſche Darſtellung einer Handlung. Etwa zwei oder drei Jahrzehnte ſpäter führte Aiſchylos den zweiten Schauſpieler ein und gab dadurch die Möglichkeit des dramatiſchen Dialoges und kunſtvolleren Baues der dramatiſchen Fabel. Zu Aiſchylos' Zeit und vielleicht auf ſeine Veranlaſſung wurde die Bühne von der Orcheſtra geſchieden. Bis dahin hatten, ſo ſcheint es, der bezw. die Schauſpieler auf einem inmitten des kreisrunden Tanzplatzes errichteten Gerüſte geſpielt,

und die Zuſchauer hatten im Kreiſe ringsum geſtanden. Möglich, daß noch die vier älteren Stücke, welche von Aiſchylos uns erhalten ſind (Perſer, die Sieben, die Schutzflehenden, Prometheus), in dieſer Weiſe aufgeführt worden ſind. Große Wahrſcheinlichkeit hat freilich dieſe Annahme nicht für ſich, namentlich nicht bezüglich des Prometheus. Jedenfalls war in der ſpäteren Zeit der Dichterthätigkeit des Aiſchylos die Bühne bereits von der Orcheſtra getrennt, mit Hinterwand verſehen, überdacht und je nach Bedürfnis mit Setzſtücken und einiger Maſchinerie ausgeſtattet; in eben dieſer Zeit war auch der Zuſchauerraum bereits amphitheatraliſch eingerichtet, die Sitzbänke jedoch nur aus Holz gefertigt; endlich waren damals ſchon, wenn nicht bereits ſeit Theſpis' Zeit, Masken und Kothurne in Gebrauch, letztere vielleicht von Aiſchylos ſelbſt erfunden. Aiſchylos' jüngerer Zeitgenoſſe, Sophokles, brachte den dritten Schauſpieler auf die Bühne und ſoll die Anregung zur Dekorationsmalerei gegeben haben. Ebenſo kamen bei der Aufführung ſophokleiſcher Stücke (wenigſtens der Elektra), wenn nicht noch früher, ſchon Couliſſen zur Verwendung. Zur ſelben Zeit war aller Wahrſcheinlichkeit nach auch das ganze Verwaltungsſyſtem der Theater, einſchließlich der Choregie, bereits geregelt. Ebenſo die Einrichtung der Agone, nur daß ſpäter in den Aufführungscyklus auch Dramen verſtorbener Dichter aufgenommen wurden.

Auf dieſer verhältnismäßig raſch erreichten Stufe der Ausbildung iſt das Theater dann im weſentlichen ſtehen geblieben. Wohl hat man in ſpäterer Zeit alte Theatergebäude erneuert — ſo das Dionyſostheater zur Zeit des Lykurg (4. Jahrh. v. Chr.) —, dabei ihre Holzbeſtandteile mit Stein vertauſcht, auf den äußeren Schmuck mehr Sorgfalt und Koſten verwandt. Aber die Grundlage des Theaters blieb bis in die römiſche Kaiſerzeit hinein immer dieſelbe, und auch dann waren die in einzelnen Gebäuden vorgenommenen Abänderungen, wie etwa die Errichtung einer feſten Dekorationswand, doch nicht eben von weittragender Bedeutung. Am eheſten darf eine ſolche dem Aufbau eines erhöhten Logeions und der Umwandlung eines Teils der Orcheſtra zu Sitzplätzen zuerkannt werden, da in dieſen Maßnahmen das Verſchwinden des Chors ſich bekundet. Auch das eigentliche Schauſpiel- und Schauſpielerweſen ſcheint ſeit Sophokles' Zeit in allen Hauptbeziehungen das gleiche geblieben zu ſein: nie ſind Frauen zur Bühnenthätigkeit zugelaſſen, nie iſt die Dreizahl der in einem Einzeldrama auftretenden Schauſpieler vermehrt, nie iſt das (der Aufführung von Kunſtdramen dienende) Theater entſtaatlicht, nie iſt deſſen Beziehung zum Dionyſoskultus gelöſt worden, ſelbſt ſpät noch gelangte ſie zum Ausdruck in den Vereinen der dionyſiſchen Künſtler.

Inmitten aller der Bewegungen der unſtät flutenden politiſchen Geſchichte,

inmitten aller der Wandelungen, welche das griechiſche Kulturleben von den Zeiten des Perikles bis etwa zu denen Konſtantins über ſich ergehen ſah, inmitten alles dieſes Wechſels beharrte das griechiſche Theater in den einmal angenommenen Formen. Selbſt der Wandel, der ſich in der dramatiſchen Dichtung vollzog — die Begründung einer, im Vergleich mit der aiſchyleiſchen und ſophokleiſchen, modern zu nennenden Tragödie und eines bürgerlichen Luſtſpiels —, ſelbſt dieſer Wandel hat, abgeſehen von der ſich mindernden Bedeutung und dem endlichen Schwinden des Chors, nicht umgeſtaltend auf das Bühnenweſen eingewirkt.

Dieſe Unbeweglichkeit des Theaters inmitten einer in ſtäter Bewegung begriffenen Bewegung hat, anſcheinend wenigſtens, etwas Unbegreifliches an ſich. Zu berückſichtigen iſt ja nun freilich, daß gewiſſe Einrichtungen des Theaters jedem Wandel entzogen ſind, weil ſie auf Notwendigkeit beruhen, ſo z. B. das Verhältnis der Lage der Bühne zu der des Zuſchauerraumes. In Bezug hierauf ſind ja nur zwei Möglichkeiten denkbar: entweder der Zuſchauerraum umſchließt die Bühne, ſei es in Kreis-, ſei es in Ellipſenform, oder aber Bühne und Zuſchauerraum liegen derartig neben einander, daß die Stirnſeite der erſteren dem letzteren zugekehrt iſt. Die erſterwähnte Einrichtung iſt für dramatiſche Schauſtellungen nicht anwendbar, da die Schauſpieler dann einem großen Teile des Publikums den Rücken zuwenden müßten; ſie eignet ſich dagegen trefflich für Cirkusſpiele, in denen die auftretenden Perſonen (und Tiere) entweder einander gegenüber ſtehen oder nach allen Seiten hin ſich bewegen. Für das dramatiſche Theater iſt alſo nur die andere Anlage möglich. Ähnlich verhält es ſich mit dem amphitheatraliſchen Aufbau der Sitzreihen: nur durch ihn wird es ja bewerkſtelligt, daß die Inhaber der hinter einander befindlichen Sitze ungefähr den gleichen Ausblick auf die Bühne haben. Auch in unſeren Theatern iſt ja der Zuſchauerraum im Grunde amphitheatraliſch eingerichtet, denn abgeſehen davon, daß das ſog. Parterre oder Parquet nach der Bühne zu ſich ſenkt, ſo ſind die oberen Ränge (Galerien) nichts anderes als die oberen Reihen eines Amphitheaters. Andere bauliche Einrichtungen oder vielmehr Nichteinrichtungen des griechiſchen Theaters entbehren dagegen der inneren Begründung. So z. B. der Mangel eines Daches über dem Zuſchauerraum. Doch hierfür iſt die Erklärung leicht zu finden: man erſparte ſich die koſtſpielige und überdies wegen der weiten Spannung des Amphitheaters techniſch (mindeſtens in früherer Zeit) ſchwer ausführbare Dachkonſtruktion einfach deshalb, weil ſie ſehr entbehrlich war, denn für die wenigen Aufführungstage durfte man auf günſtiges und beſtändiges Wetter rechnen. Schwer dagegen verſteht man, warum man das Amphitheater nicht bis an das Bühnengebäude heranführte und dadurch ein geſchloſſenes Ganzes herſtellte,

was ſich doch, ſo ſollte man meinen, ſchon aus praktiſchen Gründen empfohlen hätte und von den Römern auch wirklich geübt worden iſt. Vielleicht wollte man durch die Beibehaltung der alten Bauweiſe einen Koſtenaufwand vermeiden, der allerdings vermeidbar war.

Immerhin aber haftet dem frühen Abſchluſſe der Geſamtentwickelung des griechiſchen Bühnenweſens etwas Rätſelhaftes an. Der Schlüſſel zu der Erklärung der auffälligen Erſcheinung liegt wohl in der Thatſache enthalten, daß das griechiſche Theater eine Einrichtung des religiöſen Kultus war. Religiöſe Einrichtungen haben bekanntlich ſtets ein ganz beſonderes Beharrungsvermögen, namentlich aber Einrichtungen liturgiſcher Art. Dieſe pflegen, weil die Maſſe an Formen beſonders zäh hängt, auch von denen gern unangetaſtet gelaſſen zu werden, welche den inneren Kern, den dogmatiſchen Gehalt einer Religion, umzugeſtalten ſtreben. Hat doch ſogar das Chriſtentum gar manche äußere Form des polytheiſtiſchen Gottesdienſtes übernommen, freilich, wenn notwendig, nur unter Umdeutung des urſprünglichen Sinnes.

So verſteht man es, daß die einmal feſtgewordenen Formen des griechiſchen Bühnenweſens ſolche Dauerhaftigkeit bewieſen; ſie waren durch die religiöſe Sitte geheiligt. An ſie zu rühren, wäre ein ähnliches Wagnis geweſen, wie es jeder Verſuch zur Umgeſtaltung gottesdienſtlicher Einrichtungen iſt. Anderes kam hinzu. Die dramatiſche Kunſtdichtung des griechiſchen Altertums hat ſich auf nur *einer* Bahn bewegt, ſie iſt immer „klaſſiſch“ — im techniſchen, nicht im äſthetiſchen Sinne des Wortes — geblieben, iſt nie „romantiſch“ geworden. Wäre das Letztere geſchehen, ſo würde das tiefeingreifende Veränderungen der Theaterverhältniſſe zur unausbleiblichen Folge gehabt haben. Aber es geſchah nicht, und ſo konnte das Alte um ſo leichter beharren. Endlich iſt zu erwägen, wie in ſpäterer Zeit das Intereſſe des griechiſchen Volkes ſich dem Theater mehr und mehr entfremdete und den Cirkusſpielen zuwandte. Die kleine Gemeinde, welche dem alten Drama treu blieb, hatte Pietät auch für die alten Formen und dachte nicht an deren Umſturz.

Irgend welchen Nachteil hat, ſo weit man es erſehen kann, das Beharren des Theaters bei den einmal angenommenen Formen nicht gehabt. Denn man wird doch nicht behaupten wollen, daß es Schuld des Theaters geweſen ſei, wenn das griechiſche Drama nur in der „klaſſiſchen“ und nicht auch in der „romantiſchen“ Form ſich entwickelt hat. Freilich hat das Theater ganz ſicherlich dazu beitragen, daß das griechiſche Drama aus der „klaſſiſchen“ Bahn nicht ablenkte. Davon werden wir demnächſt reden müſſen. Aber daß das Drama von vornherein mit Entſchiedenheit in dieſe Bahn einlenkte, das beruht doch auf anderen Urſachen, auf denſelben, welche

für die Entwickelung der bildenden Kunſt maßgebend geweſen ſind. Romantik und Gotik entſprechen einander, beide erwachſen aus einem pſychiſchen Boden, welcher dem griechiſchen Geiſtesleben durchaus fremd war.

Jedenfalls hat das Theater, mittelſt deſſen das griechiſche Drama zur ſceniſchen Darſtellung gelangte, eine große Leiſtungsfähigkeit erwieſen. Es hat den Anſprüchen genügt, welche das für Kunſt ſo hochbegabte Volk der Griechen an das Theater ſtellte, und das iſt wahrlich kein geringer Ruhm.

Eine Bemerkung noch iſt anzufügen, welche zugleich eine Vermutung iſt.

Das griechiſche Theater war, wie wir wiederholt und nachdrucksvoll hervorhoben, eine religiöſe und zugleich eine ſtaatliche Einrichtung. Dem Staate als dem Theaterinhaber lag jede finanzielle Spekulation fern, er verzichtete darauf, aus dem Theaterbetriebe Gewinn ziehen zu wollen, er brachte vielmehr ihm finanzielle Opfer. Dadurch wurde die Theaterleitung der ängſtlichen Sorge für die Füllung der Kaſſe überhoben und die Möglichkeit ihr gegeben, lediglich ethiſche und äſthetiſche Rückſichten für ſich maßgebend ſein zu laſſen. Ob ſie dies nun in Wirklichkeit immer gethan hat, ja, ob ſie es jemals in vollem Maße und Umfange gethan hat, das iſt eine Frage, welche ſich bei der Dürftigkeit deſſen, was wir von griechiſcher Theatergeſchichte wiſſen, nicht beantworten läßt. Immerhin kann man aus mehrfachen und gewichtigen Gründen geneigt ſein, ſie entſchieden zu verneinen. Man darf dabei auf die ſittliche Bedenklichkeit ſo manches uns noch erhaltenen Dramas ſich berufen. Aber eins iſt ſicherlich immer geſchehen: es wurden zur Aufführung nur Dramen zugelaſſen, deren Bau und Anlage künſtleriſch gegliedert war, denen alſo ein mindeſtens formaler Kunſtwert zukam; ausgeſchloſſen wurden alle formloſen, lediglich auf Augenblickswirkung berechneten Erzeugniſſe dramatiſcher Dichtung. Das, was wir Poſſe, Farce, Schwank, Vaudeville, Einakter, Humoreske oder ſonſtwie nennen, war für das griechiſche Staatstheater einfach nicht vorhanden; tiefer, als bis zum bürgerlichen Luſtſpiele, iſt dies Theater nicht herabgeſtiegen. Nun aber iſt doch anzunehmen, daß dramatiſche Hervorbringungen der derbkomiſchen, plebejiſchen Muſe nicht gefehlt haben. Wer das Nichtvorhandenſein der dramatiſchen Farce in der griechiſchen Litteratur behaupten wollte, würde dieſer Litteratur den Beſitz einer Gattung abſprechen, die ſonſt allenthalben angetroffen wird, wo nur immer dramatiſche Dichtung ſich entwickelt hat. Gab es aber auch in Griechenland dramatiſche Farcen, ſo müſſen ſie auch irgendwie theatraliſch aufgeführt worden ſein. Denn abgeſehen davon, daß derartige Dichtungen nur durch die mimiſche Darſtellung zur Wirkungsfähigkeit gelangen, während ſie beim Leſen meiſt als recht ſchal und abgeſchmackt erſcheinen, ſo konnte damals, als man den Buchdruck nicht kannte, auf eine Verbreitung durch die Preſſe, wie ſie bei uns ſo üblich iſt, nicht gerechnet

Digitized by Google

werden. Die theatraliſche Aufführung kann nun in einfachſter Weiſe etwa ſo erfolgt ſein, daß gewerbsmäßige Schauſpieler niederen und niederſten Ranges ſich auf Beſtellung oder auch als ungebetene Gäſte bei privaten Feſtlichkeiten einfanden, eine Bühne improviſierten und nun ihre Poſſen zum beſten gaben. Es können aber auch ſowohl ſtändige wie wandernde Privatbühnen, etwa unſeren Tingeltangeltheatern und Cafés chantants vergleichbar, beſtanden haben, namentlich in den großen Handelsſtädten der ſpäteren Zeit, wie z. B. in Alexandria. Und dieſe Annahme hat, wenn man von neuzeitlichen Sittenzuſtänden auf diejenigen des Altertums zurückſchließen darf, jedenfalls viel Wahrſcheinlichkeit für ſich. Schon weil es nicht recht glaublich iſt, daß die Luſt der Griechen an dramatiſchen Aufführungen durch die wenigen Spieltage der ſtaatlichen Theater hinlänglich befriedigt worden ſei. Es würde demnach zwei, durch eine weite Kluft geſchiedene Arten des Theaters gegeben haben: das ſtaatliche Theater für das kunſtmäßige Drama und das private Theater für die Poſſe oder Farce. Auf der Bühne des letzteren dürften ſchwere Maſſen urwüchſigen Humors, kräftigſten Witzes und auch unflätigſter Zoten verbraucht worden ſein, meiſt wohl in Form der Improviſation, etwa wie in der italieniſchen Commedia dell' arte, und mit Verwendung ſtehender Charakterfiguren. Auf eine ſolche niedere Poſſenbühne deutet das hin, was über die megarenſiſche Komödie überliefert wird. Unwillkürlich denkt man hierbei auch an die Mimiamben des Herondas. Freilich ſtehen dieſe entſchieden höher, als Farcen gewöhnlichen Schlages, ſind wohl auch nicht für theatraliſche Aufführung, ſondern für Deklamation beſtimmt geweſen, aber durch ihr litterariſch geglättetes, nicht anmutloſes Gewand ſieht man gleichſam die burleske Farce hindurchſchimmern.

Was für das eigentliche Griechenland in dieſer Beziehung ſich nur vermuten läßt, kann für das helleniſche Kolonialgebiet in Unteritalien (Groß-Griechenland) mit Sicherheit nachgewieſen werden. Dort blühte von altersher die ſogenannte Phlyakenpoſſe, eine Farcendichtung niederſter Art, welche aber um Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. durch den aus Tarent (oder Syrakus) gebürtigen Dichter Rhinton zu einer gewiſſen litterariſchen Bedeutung erhoben wurde. Freilich war die Art, wie dies geſchah, fragwürdig genug. Während nämlich vorher die Farcen der Phlyaken Mimen im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt derbrealiſtiſche und groteske Darſtellungen von Scenen des Alltagslebens waren, traveſtierte Rhinton bekannte Tragödien (insbeſondere ſolche des Euripides) und ſchuf damit eine Kunſtgattung (die ſogenannte Hilarotragödie), in welcher allerdings dem Witze ein breiter Raum zur Entfaltung gegeben, zugleich aber auch das Erhabene entweiht und zur Gemeinheit verzerrt wurde. Die Darſteller der Phlyakenpoſſen,

auch ſelbſt Phlyaken genannt, trugen den Phallos und unförmliche Polſter auf Bruſt und Geſäß, ſonſt aber die Tracht des gewöhnlichen Lebens. Es waren Poſſenreißer, Clowns der niederſten Art, welche vermutlich auf Straßen und in Schenken ihre Vorſtellungen zum beſten gaben und ſich dabei einer hölzernen Bühne bedienten. Noch erhaltene Thonfiguren und Vaſenbilder veranſchaulichen uns derartige Phlyakenaufführungen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach ſind die oskiſche Atellane und der römiſche Mimus aus der Phlyakenpoſſe hervorgegangen.

§ 8. **Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas.** Der dramatiſche Dichter, welcher bühnenfähige Werke ſchaffen will, muß die gebührende Rückſicht nehmen einerſeits auf die äſthetiſchen Neigungen des Volkes oder der Volksklaſſen, für welches oder für welche er dichtet, andrerſeits auf die Theaterverhältniſſe, welche er vorfindet. In der letzteren Notwendigkeit iſt es begründet, daß das Theater auf die Entwickelung des Dramas Einfluß zu üben vermag. Das Drama muß eben, bis zu einem gewiſſen Grade wenigſtens (der übrigens gar nicht niedrig bemeſſen iſt), dem Theater ſich anpaſſen. Der dramatiſche Dichter iſt gleichſam der Gaſt des Theaters und hat der Hausordnung desſelben ſich zu fügen, namentlich dann, wenn er die äußere Möglichkeit nicht beſitzt, eine Neuregelung der Theaterſitten zu veranlaſſen und durchzuſetzen. In ſo günſtiger Lage aber haben ſich immer nur wenige befunden.

Wenn man nun verſuchen will, innerhalb einer beſtimmten Litteratur den Einfluß des Theaters auf die Entwickelung des Dramas feſtzuſtellen, ſo droht freilich die Gefahr, daß man dieſen Einfluß überſchätze und auf ihn manches zurückführe, was in Wirklichkeit in der ganzen geiſtigen Eigenart des betreffenden Volkes begründet iſt. Auch der Fehler kann gemacht werden, daß man dramatiſche Erſcheinungen aus einer beſtimmten Beſchaffenheit des Theaters ableitet, während in Wahrheit dieſe Beſchaffenheit auf Anpaſſung des Theaters an das Drama beruht, ſo daß alſo das umgekehrte Verhältnis vorliegt.

Vor beiden Mißgriffen wird geſichert ſein, wer Einfluß des Theaters auf das Drama nur in ſolchen Fällen annimmt, in denen aus logiſchem Grunde behauptet werden darf, daß die dramatiſche Dichtung andere Bahnen, als in Wirklichkeit geſchehen iſt, eingeſchlagen hätte, wenn ſie nicht durch die Rückſicht auf die einmal gegebenen Theaterzuſtände daran behindert geweſen wäre.

Für das Abhängigkeitsverhältnis des griechiſchen Dramas von und zu dem Theater kommen namentlich folgende Thatſachen in Betracht: 1. Der religiöſe Urſprung und Charakter des Theaters. — 2. Die Verſtaatlichung

des Theaters. — 3. Die Einrichtung des Chors. — 4. Das Nichtvorhandenſein eines Bühnenvorhanges. — 5. Die geringe Zahl der Spieltage. — 6. Das Fehlen von Schauſpielerinnen. — 7. Die Dreizahl der Schauſpieler. — 8. Die Zuſammenſetzung der Zuſchauerſchaft. Was über den letzteren Punkt zu ſagen iſt, wird indeſſen ſchon in die Beſprechung des Chors einbezogen werden müſſen.

Ehe wir in unſere Unterſuchung eintreten, iſt eine mehrteilige Bemerkung formaler Art vorauszuſchicken.

Es ſind uns im ganzen 44 vollſtändige Dramen — 7 von Aiſchylos, 7 von Sophokles, 18 von Euripides, eins (der Rheſos)von einem unbekannten Dichter, 11 von Ariſtophanes verfaßt, — aus dem griechiſchen Altertume erhalten. Das iſt an ſich eine anſehnliche Zahl, und doch iſt es nur ein kleiner Reſt deſſen, was die griechiſche Dramendichtung geſchaffen hat. Der Umfang der griechiſchen Dramenlitteratur muß ein ganz ungeheurer geweſen ſein. Zu dieſer Überzeugung gelangt man ſchon, wenn man erwägt, daß in der früheren Zeit, d. h. wenigſtens bis zum Tode des Euripides, aber jedenfalls noch darüber hinaus, bei jedem tragiſchen und bei jedem komiſchen Agon durchweg neue Stücke aufgeführt wurden. Allein bei den Dionyſien in Athen kamen folglich alljährlich fünfzehn bis ſiebzehn neue Dramen (nämlich fünf Komödien, neun Tragödien und drei Satyrdramen oder doch *ein* ſolches) auf die Bühne. Nimmt man an, daß dieſer Brauch ſich nur ein halbes Jahrhundert ohne Unterbrechung und Abänderung erhalten habe, ſo erhält man die Zahl von 750 bis 850 Dramen. Und das wäre doch eben nur der Umfang der für die atheniſchen Dionyſien beſtimmten Dichtungen. Nun fanden aber auch an den Lenäen Agone ſtatt. Endlich iſt noch in Anſchlag zu bringen, daß die zahlreichen Bühnen außerhalb Athens, mögen ſie immerhin ihren Hauptbedarf von dorther bezogen haben, doch wenigſtens ab und zu auch Originaldramen zur Aufführung gebracht haben werden. Auch die Zahl der Dramen, welche den einzelnen großen Dramatikern beigelegt werden, zeugt für eine gewaltige Produktivität. Aiſchylos ſoll (die Satyrſpiele ungerechnet) 70, Sophokles 113, Euripides 75 bis 92, Ariſtophanes 54 Dramen geſchrieben haben. Man könnte geneigt ſein, dieſe unglaubliche Fruchtbarkeit für eine bloße Fabel zu halten, aber die Geſchichte des ſpaniſchen und die des engliſchen Dramas weiſt ganz die gleiche Erſcheinung auf. Die wunderſame Thatſache zu erklären, iſt hier nicht der Ort. Es genüge, darauf hinzuweiſen, daß unter allen Dichtungsgattungen das Drama am eheſten eine gewiſſe Schablonenhaftigkeit der Bearbeitung verträgt, da die daraus ſich ergebenden Mängel ſeiner Beſchaffenheit durch die mimiſche Darſtellung, ja, auch ſchon durch das nacharbeitende Mitdenken des Leſers einigermaßen ergänzt werden können.

Digitized by Google

Von jenen 44 uns vollſtändig erhaltenen Dramen ſind die 11 dem Ariſtophanes zugehörigen Komödien, alle übrigen werden, mit Ausnahme eines einzigen (des Kyklops), das ein Satyrſpiel iſt, als „Tragödien“ bezeichnet. Die herkömmliche Benennung iſt jedenfalls geſchichtlich berechtigt, ſie muß aber auch als ſachlich begründet gelten, wenn man Ariſtoteles' Definition der Tragödie anerkennt, wonach die letztere „die Nachahmung einer ernſten und abgeſchloſſenen Handlung von einem gewiſſen Umfange (*μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης*)“ iſt. Gegenwärtig pflegt man jedoch, und mit gutem Grunde, den Namen „Tragödie“ auf ſolche Dramen einzuſchränken, welche tragiſche Verwickelung und tragiſchen Ausgang zeigen, in denen alſo der Held unterliegt. Daher hat z. B. Schiller ſeinen „Wilhelm Tell“ nicht „Tragödie“, ſondern „Schauſpiel“ genannt. Wenn man von dieſer Auffaſſung ausgeht, ſo findet man, daß eine ganze Reihe der griechiſchen „Tragödien“ in Wirklichkeit nicht Tragödien, ſondern Schauſpiele mit tragiſcher Verwickelung, aber mit glücklichem Ausgange ſind, Schauſpiele, die man im 16. und 17. Jahrhunderte als „Tragikomödien“ bezeichnet haben würde (wie z. B. Corneille dies hinſichtlich des „Cid“ that). So z. B. Euripides' „Jon“ und die tauriſche Iphigenie, ebenſo die „Andromache“ und „die Herakliden“. Auch Sophokles' „Aias“ gehört hierher, nur liegt in Bezug auf ihn die Sache nicht ſo einfach. Selbſt die ſophokleiſche „Elektra“ darf man, ſtreng genommen, nicht eine Tragödie nennen, ebenſowenig den „Oidipus auf Kolonos“ und den „Philoktet“. Die „Perſer“ des Aiſchylos aber würde man am beſten eine „Hiſtorie“ nennen, ſo vielleicht auch Euripides' „Troerinnen“. Es iſt gewiß nicht unwichtig, ſich deſſen bewußt zu ſein, daß die griechiſche „Tragödie“ mehrere dramatiſche Gattungen in ſich einſchließt.

Jedenfalls aber iſt die griechiſche „Tragödie“ ein durchweg ernſtes Drama und ſteht als ſolches in ſcharfem Gegenſatze zu der „Komödie“. Die Miſchung tragiſcher und komiſcher Elemente iſt der Tragödie völlig unbekannt. Höchſtens, daß zuweilen eine Nebenfigur, wie z. B. der Wächter in der „Antigone“, eine leiſe humoriſtiſche Färbung zeigt. Eine ganz vereinzelte Erſcheinung iſt das halbkomiſche Auftreten des Herakles in der „Alkeſtis“. Die Einreihung einer komiſchen Perſon, wie etwa der ſpaniſche Gracioſo es iſt, in das ernſte Drama würde an ſich den Griechen nicht gerade als Barbarei erſchienen ſein, aber wohl als etwas, was dem Grundweſen der Tragödie widerſtreite. Denn die Tragödie war ihnen ernſte, religiöſe Dichtung, gleichſam der zum Drama umgeſtaltete Hymnus. Nach dem Urſprunge der Tragödie konnte dies auch gar nicht anders ſein, und der Urſprung iſt nicht vergeſſen worden.

In den Dionyſosfeſten verherrlichte der tanzende Chor in feierlichen

dithyrambiſchen Liedern des Gottes dämoniſche Macht. Beſungen wurden in dieſen Liedern die Thaten des gewaltigen Gottes, die Kämpfe, die ſiegreich er beſtanden hatte, um die gebührende Verehrung ſich zu erringen, die Niederlagen, die er züchtigend ſeinen Widerſachern beigebracht. So hatte das lyriſch empfundene Lied epiſchen Inhalt, aber nicht epiſche Ruhe, die leidenſchaftlich erregte Erzählung ſtrebte darnach, in Handlung ſich umzuſetzen, mimiſch ſich zu geſtalten. Aus dieſem Drange heraus wurde das Lied umgeboren zum Zwiegeſpräch zwiſchen dem Chor und dem Chorführer. Aber auch das konnte nicht genügen, und ſo wurde dem Chor ein Schauſpieler gegenübergeſtellt, der die im Chorliede beſungene Handlung mimiſch darſtellen ſollte, je nach deren Gange bald in dieſer, bald in jener Maske auftretend, alſo verſchiedene Perſonen in ſich vereinigend und dem entſprechend Koſtüm und Ausſehen wechſelnd. Damit war die Schöpfung der Tragödie, zugleich auch die Schöpfung des tragiſchen Theaters vollzogen. Die Hinzufügung des zweiten und des dritten Schauſpielers hatte ſchließlich nur nebenſächliche Bedeutung.

Und nun haben wir den Ausgangspunkt gewonnen, von welchem aus wir die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas, und zwar zunächſt der Tragödie, im einzelnen zu unterſuchen wagen dürfen.

1. Der religiöſe Urſprung des tragiſchen Theaters, welcher zugleich der Urſprung der Tragödie ſelbſt war, verlieh derſelben einen theologiſchen Charakter, den ſie ſtets beibehalten hat, wenn auch ſpäterhin nicht in ſeiner anfänglichen Düſterheit und Herbigkeit. Die Urtragödie war durch und durch myſtiſch, war Myſterium, ganz zu vergleichen jenen chriſtlichen Myſterien des Mittelalters. Man vergegenwärtige ſich nur die Grundgedanken des aiſchyleiſchen „Prometheus“.

Aus dem Dionyſosmythus entnahm man gewiß die erſten tragiſchen Stoffe. Denn am nächſten lag ja, Geſchehniſſe darzuſtellen, an denen der gefeierte Gott ſelbſt als Hauptträger der Handlung beteiligt war. Indeſſen früh ſchon genügte dieſer eine Mythus nicht mehr, trotz ſeines Reichtums an tragiſchen Motiven, und man griff in die vielen anderen Mythenkreiſe über. Die Tragödie hörte auf, ein ausſchließlich dionyſiſches Drama zu ſein, ſie verlor die Sonderbeziehung auf eine einzelne Gottheit, war fortan, wenn ſie auch äußerlich mit dem Dionyſoskultus ſtets verbunden blieb, doch innerlich über dieſen erhaben, wurde ein Beſtandteil des Gottesdienſtes ſchlechthin. Dadurch gewann ſie die Möglichkeit zur Behandlung des höchſten Problemes, das den Menſchengeiſt beſchäftigen kann, des Problemes, das in der Frage nach dem Verhältniſſe des Menſchen zur Gottheit eingeſchloſſen iſt. Und dadurch wieder wurde ſie hinausgetragen über den Gedankenkreis des helleniſchen Polytheismus und zu einer zugleich tieferen und würdigeren

Auffaſſung des Göttlichen hingeleitet. So hat ſie die Schranken eines Nationaldramas durchbrochen und zu allgemein menſchlicher Bedeutung ſich emporgehoben.

Die uns erhaltenen Tragödien behandeln (mit einziger Ausnahme der „Perſer") mythiſche Stoffe, meiſt ſolche aus dem trojaniſchen, dem thebaniſchen und dem attiſchen Sagenkreiſe, endlich aus der Atridenſage. Das Gleiche gilt im weſentlichen auch von den nicht auf uns gekommenen Dramen, ſoweit man nach den Titeln, gelegentlichen Bezugnahmen und den uns noch vorliegenden Bruchſtücken ſchließen kann.

In der That auch war die Mythologie eine unerſchöpfliche Fundgrube für den dramatiſchen Dichter, eine Fundgrube, aus welcher er herrlichſtes poetiſches Edelmetall in ſchier unbegrenzter Maſſe entnehmen konnte. Und zwar Edelmetall nicht in roher Geſtaltung, ſondern durch die epiſche Dichtung bereits künſtleriſch bearbeitet und nur der Umſchmelzung in dramatiſche Form bedürftig. So war der dramatiſche Dichter der Mühe des Suchens überhoben, überhoben auch der Mühe des Arbeitens aus dem Rohen heraus, er brauchte nur hineinzugreifen in die Fülle der Mythen, welche das homeriſche und das kykliſche Epos bereits in poetiſche Form herrlichſter Art gefaßt hatten. Einem Juwelier kann man ihn vergleichen, dem prächtigſte Edelſteine bereits geſchliffen und zugeſchnitten geliefert werden, ſo daß ihm nur deren Zuſammenfügung zu einem Schmucke übrig bleibt.

Nicht nur aber, daß der griechiſche Tragiker ſeine Stoffe fertig vorfand, ſondern es beſaßen dieſe Stoffe auch die unſchätzbare Eigenſchaft der Allgemeinverſtändlichkeit. Der griechiſche Mythenſchatz war das eigenſte Erzeugnis des griechiſchen Volksgeiſtes, die epiſchen Dichtungen, in denen er die künſtleriſche Geſtaltung empfangen hatte, waren Volksdichtungen in dem edelſten und doch auch weiteſten Sinne des Wortes. Und noch mehr: dieſe Mythen waren, zu einem großen Teile, zugleich auch *Sagen*, in ihnen war nicht nur das religiöſe Denken und Empfinden, ſondern auch das politiſche Leben der Vorzeit zu dichteriſcher Feſtigung und Verklärung gelangt, ſie waren um deswillen ein allen Volksangehörigen zugängliches und vertrautes Erbgut aus der nationalen Vergangenheit. Nicht, wie wir, der Wünſchelrute gelehrter Bildung bedurfte der Grieche, um den Schatz der Mythe zu heben, nicht künſtlich brauchte er den Weg zu deren Verſtändnis ſich zu bahnen — nein! für ihn war die alte Überlieferung noch voll lebendig, nicht ein Gegenſtand des Forſchens und des Wiſſens war ſie ihm, ſondern des unmittelbaren Empfindens.

Wahrlich, nie hat ſich ein Drama unter ſo günſtigen Bedingungen entwickelt, wie das griechiſche. Auch andere Völker, wie z. B. die Germanen, haben eine reich geſtaltete Götter- und Heldenſage beſeſſen, haben ihr feſte

Digitized by Google

Form gegeben in epiſchen Geſängen. Aber zu dramatiſcher Bearbeitung ſind ſie nicht gelangt. Denn ſo lange die Sage noch lebendig war und die Heldenlieder noch volkstümlich, da waren die ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe noch nicht weit genug vorgeſchritten, um das Aufblühen eines Dramas zu geſtatten. Nach langen Jahrhunderten erſt erfüllten ſich die unerläßlichen Vorausſetzungen, und das Drama konnte entſtehen. Inzwiſchen aber war die alte Sage abgewelkt und das alte Lied verklungen, nicht mehr an die alten Götter glaubte das Volk, und nicht mehr oder doch nur noch in dämmerndem Erinnern gedachte es der alten Helden. So war der heimiſche Quell verſchüttet, aus dem die Dichter lautere Flut hätten ſchöpfen können. Wohl war es möglich, ihn wieder aufzugraben durch gelehrte Forſchung, aber ſein Erguß war dann doch nur ein künſtlicher, das der alten Sage entfremdete Volk konnte ſich an ihm nicht mehr laben. Und nun mußten die Dichter ſich anderen Brunnen zuwenden, oft ſolchen, die im ausländiſchen Boden ſich befanden. Auch dieſen entfloß Poeſie, aber ſie war dem Volke nicht unmittelbar verſtändlich, war ihm kein trautes Erbe aus heiliger Vorzeit.

Die griechiſchen Tragiker haben ausſchließlich den Strom der helleniſchen Mythe über die Bühne rauſchen laſſen. Nie iſt es ihnen in den Sinn gekommen, fremdländiſche Sagen zu behandeln. Es lag eben für ſie nicht das geringſte Bedürfnis vor, poetiſche Anleihen etwa bei Perſern oder Ägyptern zu machen. Auch fehlte den Griechen ganz jener zugleich weltbürgerliche und romantiſche Sinn, welchem geiſtige Entdeckungsfahrten in die Dichtung des Auslandes als eine Freude erſcheinen.

Mehr befremden kann es, daß faſt nie geſchichtliche Stoffe für das tragiſche Theater bearbeitet worden ſind. In Bezug auf die Dramatiſierung zeitgenöſſiſcher Ereigniſſe mußte freilich das Beiſpiel des Phrynichos abſchreckend wirken. Dieſer hatte die Eroberung Milets durch die Perſer auf die Bühne gebracht, und das Stück hatte die Zuſchauer bis zu Thränen erſchüttert. Gleichwohl fand man die Wahl des Stoffes ſo unpaſſend, daß man die fernere Aufführung des Stückes verbot und den Verfaſſer zu einer Geldbuße von 1000 Drachmen verurteilte, weil er ein „heimiſches Leid (*οἰκήια κακά*)“ dargeſtellt habe. Möglich, daß dieſer Grund nur ein Vorwand war, und daß man in Wirklichkeit den Dichter beſtrafte, weil ſein Werk Anlaß zu diplomatiſchen Verwickelungen mit dem Perſerkönige geben konnte. Jedenfalls hatte ſeitdem niemand mehr Luſt zur dramatiſchen Behandlung zeitgeſchichtlicher Themata. Nur Aiſchylos wagte ſich in den „Perſern“ noch einmal auf dieſes verfängliche Gebiet, verlegte aber die Scene in das Ausland. Die Scheu vor zeitgeſchichtlichen Stoffen kann man übrigens recht wohl verſtehen, denn aus ſachlichen Gründen iſt ſie ja

auch da durchaus begründet, wo dem Dichter keine Polizeiſtrafen drohen. Schwer aber begreift man, warum, ſo viel wir wiſſen, nie weiter zurückliegende Geſchichtsvorgänge bearbeitet worden ſind, auch nicht einmal in der ſpäteren Zeit, nachdem doch Perſönlichkeiten, wie Philipp, Demoſthenes, Alexander d. G., Ageſilaos, Epaminondas, Demetrios Poliorketes u. a., die zu dramatiſcher Behandlung — ſo ſollte man wenigſtens meinen — geradezu reizen mußten, ihre glänzenden Rollen auf der Weltbühne geſpielt hatten. Sagen zu wollen, daß die dramatiſche Fruchtbarkeit bereits erſchöpft geweſen ſei, würde eine gar zu wohlfeile Erklärung ſein. Die tragiſchen Dichter waren auch in den ſpäteren Jahrhunderten ganz gewiß nicht ausgeſtorben, und je weniger begabt ſie waren, deſto begieriger hätten ſie doch derartigen dankbaren Stoffen nachjagen müſſen. Nein, der Grund, weshalb es gleichwohl nicht geſchah, kann nur in dem religiöſen Weſen des Theaters gefunden werden, nur darin, daß andere, als religiöſe d. h. mythiſche Stoffe, für unpaſſend erachtet wurden, ganz ebenſo wie man aus dem gleichen Grunde auch im Mittelalter nur ſehr ſelten profane Geſchehniſſe zu behandeln gewagt hat. Ein Theater, welches gottesdienſtliche Einrichtung iſt oder auch nur an den Gottesdienſt ſich anlehnt, muß weltlichen Stoffen gegenüber ſich abweiſend verhalten.

So blieb die Mythe die einzige Stoffquelle der griechiſchen Tragiker. Auf die Dauer wirkte, wie jede Einſeitigkeit, ſo auch dieſe Ausſchließlichkeit doch nachteilig. Der mythologiſche Kreis war gewiß ein ſehr weiter, aber nicht alle ſeine Einzelgebiete waren dramatiſch ertragsfähig. Von gar manchen Einzelmythen mußte von vornherein abgeſehen werden, weil ſie zu entlegen, zu wenig allgemein verſtändlich waren. Am ergiebigſten erwieſen ſich die trojaniſche und die thebaniſche Sage. Allmählich aber wurde doch auch dies fruchtbare Feld abgebaut. Die Dichter ſahen ſich alſo zu wiederholter Bearbeitung derſelben Stoffe gedrängt und damit auf eine Bahn des Schaffens gelenkt, auf welcher die ſchwächeren Talente notwendig zu Fall kommen mußten.

Dazu kam etwas anderes. Die mythiſchen Helden der Tragödie — die Atriden, die Labdakiden, die Kekropiden und wie ſie alle heißen —, ſie ragen als Götterſöhne und Heroen über das gemeine Menſchenmaß hinaus. Der dramatiſchen Behandlung derartiger Perſönlichkeiten iſt nur die Kraft genialer Dichter gewachſen. Nur ein Dichterheros iſt würdig und fähig, die Heroen der Mythe dramatiſch zu geſtalten. Unter der Hand der minder Begabten werden die mythiſchen Helden gar leicht zu hohlen Figuren oder ſinken herab zu gewöhnlichen Menſchen, denen die heroiſche Maske, die ſie tragen oder doch tragen ſollen, übel genug paßt. Man leſe Euripides' „Elektra", wenn man die ganze Ekelhaftigkeit der Verzerrung

erkennen will, die ganze widerliche Verkrüppelung, zu welcher mythische Helden herabgewürdigt werden können. Was von den Heroen gilt, das gilt in noch höherem Maße von den Göttern.

In der griechischen Mythe sind die Göttersage und die Heldensage innigst mit einander verwoben. Daraus ergaben sich zwei Gefahren bei der Umsetzung der Mythe in das Drama. Der Dichter konnte erstlich versucht sein, sich die Lösung des Knotens der Handlung auf psychologischem Wege zu ersparen, indem er sie einfach durch den Machtspruch eines Gottes erfolgen ließ. In Wirklichkeit ist dies nun freilich selten geschehen, wenigstens wenn wir auf Grund der uns erhaltenen Dramen urteilen dürfen. Der berüchtigte deus ex machina bei Euripides ist weit besser, als sein Ruf, denn er erscheint meistens doch erst dann, wenn die dramatische Handlung bereits ihren natürlichen Abschluß gefunden hat und höchstens nur noch eine zusammenfassende Betrachtung ihres Verlaufes oder eine Hindeutung auf ihre Folgen für die Zukunft gestattet. Immerhin ist der den Epilog sprechende Gott eine verfehlte, weil überflüssige Figur, die sich nur aus dem religiösen Charakter der Tragödie erklären und entschuldigen läßt. Schlimmer war, daß der Dichter verleitet werden konnte, in der Charakteristik seiner Helden sich auf die überlieferten typischen Züge zu beschränken, also auf die feinere Seelenmalerei zu verzichten. Dieser Gefahr war gerade der größte Tragiker, Aischylos, am meisten ausgesetzt, da eben er sich bestrebte, Götter und Heroen in übermenschlichen Maßen erscheinen zu lassen. Sophokles und Euripides, welche — namentlich der letztere — das Größenverhältnis der dramatischen Gestalten herabminderten, wurden eben dadurch zu weit feinerer Ausarbeitung der Charaktere veranlaßt. Euripides hat sogar in psychologischer Kleinmalerei Bewundernswertes geleistet.

So hat die einseitige Beschränkung auf die Behandlung mythischer Stoffe der tragischen Dichtung doch auch Nachteile gebracht. Ja, man irrt wohl nicht in der Annahme, daß diese Einseitigkeit es wesentlich mitverschuldet hat, wenn die griechische Tragödie nach kurzer herrlicher Blütezeit dahingesiecht und gewelkt ist, ohne je die Kraft zu einer Verjüngung und Wiedererhebung zu besitzen, wie sie anderen Dichtungsgattungen eigen war, so z. B. dem Epos, das noch in Quintus Smyrnäus einen mindestens formengewandten Erneuerer fand.

Durch den religiösen Charakter des Theaters wurde aber der Tragödie nicht nur der religiöse Inhalt, sondern auch eine ausgeprägt religiöse Richtung gegeben. Die Tragödie sollte religiöse Dichtung sein, gleichsam eine Predigt in teils dialogischer, teils (in den Chorliedern) lyrischer Form, dem Gottesdienste, der Verherrlichung der Götter sollte sie dienen. Die Bühne vertrat die Stelle der nicht vorhandenen Kanzel. So seltsam nun

auch dem neuzeitlichen Menſchen ein derartiges Theater, das zugleich Kirche iſt, erſcheinen mag, ſo iſt an ſich doch nicht das Geringſte dagegen einzuwenden. Der Gottesverehrung zu dienen kann der Kunſt nur zur Ehre gereichen, zugleich auch zur Förderung, da ſie dadurch auf das höchſte Ziel gerichtet, mit würdigſtem Gedankeninhalte erfüllt wird. Aber gerade unter griechiſchen Verhältniſſen war die Kirchlichkeit des tragiſchen Theaters doch mit Gefahren verbunden. Der griechiſche Götterglaube entbehrte der dogmatiſchen Feſtigung und war nicht auf Offenbarung gegründet. Infolge deſſen mußte die Theologie ſich in Philoſophie umſetzen, zumal bei einem Volke, daß trotz aller Lebendigkeit ſeiner Phantaſie doch ſo befähigt zu dialektiſcher Begriffsauffaſſung, ſo verſtandesklar, ſo erkenntnisbegierig war. Der tragiſche Dichter wurde alſo, weil er Theolog ſein ſollte, dazu gedrängt, Religionsphiloſoph zu werden, denn die naive Erfaſſung der Mythe konnte weder ihm noch ſeinem Publikum genügen. Und nun waren zwei Möglichkeiten vorhanden. Entweder das Aufſteigen zum Myſticismus, indem die polytheiſtiſche Göttermythe als der poetiſche Ausdruck monotheiſtiſcher Weltanſchauung aufgefaßt und dem entſprechend gedeutet wurde. Oder aber das Herabſteigen zum Rationalismus, indem man die Mythe ſamt ihren Göttern als das Erzeugnis ſpielender und unlogiſcher Phantaſie betrachtete. Das erſtere iſt bei Aiſchylos, das letztere bei Euripides geſchehen. Die rationaliſtiſche Auffaſſung mußte notwendig zum Skepticismus ſich ſteigern, denn machte man einmal die Mythe zum Gegenſtand der Kritik, ſo gab es dann keinen Halt mehr. Es konnte daher die Wirkung der Tragödie in das Gegenteil deſſen umſchlagen, was ſie leiſten ſollte: ſtatt die Götter zu verherrlichen, zweifelte ſie dieſelben an, ſtatt den Glauben zu ſtützen, untergrub ſie ihn. Man kann dies deutlich bei Euripides wahrnehmen. Dieſer Dichter war gewiß kein Spötter und Verächter der Religion, er war gewiß religiöſen Empfindens wohl fähig, wie er in manchen ſchönen Verſen bekundet hat. Aber gerade weil er es war, wurde er irre an dem Glauben: die Götter der Mythe erſchienen ihm als behaftet mit den Schwächen der Menſchlichkeit, das Vorhandenſein des Böſen in der Welt als unvereinbar mit göttlicher Gerechtigkeit, alles vermeintliche Wiſſen von göttlichen Dingen als Täuſchung. So zerfaſerte er den Glauben, bis nichts mehr davon übrig blieb, als ein fadenſcheiniger Deismus und eine wohlgemeinte, aber wäſſrige Moral. Der Tragiker Euripides und der Tragiker Voltaire ſind einander ſehr ähnlich als Verkünder einer flachen Aufklärungsphiloſophie, nur iſt der erſtere ein ungleich größerer Dichter, als der letztere, und dieſer hinwieder ein ungleich ſchärferer Denker, als der erſtere. Nicht erſt der Bemerkung bedarf es, daß die religionsphiloſophiſche Richtung der Tragödie, zu welcher ſie durch den religiöſen Charakter des Theaters hingedrängt

wurde, das Aufkommen jenes rhetoriſchen und lehrhaften Stiles, der bei Euripides ſo üppig blüht, zur notwendigen Folge hatte. Das Hauptgeſchäft der tragiſchen Helden beſtand nunmehr in ſchulgerechtem Disputieren über metaphyſiſche Dinge, in tiefſinnigen oder tiefſinnig ſein ſollenden Räſonnements über Fragen der Sittenlehre. Ganz ohne Zweifel enthalten dieſe philoſophierenden Tragödien viele ſchöne Denkſprüche — man kann aus Euripides ein ganzes „Laienbrevier“ zuſammenſchreiben —, aber in dem vielen Denken erſtickt nahezu die dramatiſche Kunſt.

Will man die griechiſchen Tragödien, wie wir oben thaten, mit Predigten vergleichen, ſo iſt das Grundthema aller dieſer, ſei es nun myſtiſch oder rationaliſtiſch angehauchten, Predigten die Ohnmacht des Menſchen gegenüber der Gottheit, überhaupt die Nichtigkeit alles Irdiſchen. Es geht durch dieſe Dichtungen ein düſterer, asketiſcher Zug hindurch, der mit der ſonſtigen Sinnesart der Hellenen in wenigſtens ſcheinbarem Widerſpruche ſteht.

Nach der Auffaſſung der Tragiker wird der Menſchen Los unabänderlich beſtimmt durch den Willen und das Walten einer höheren Macht, ſei es nun der Götter oder des noch über dieſen ſtehenden und auch ſie zwingenden Schickſals. Alles Widerſtreben gegen dieſe höchſte Gewalt iſt nicht nur fruchtloſe Thorheit, ſondern es iſt auch Frevel, der erſt recht den Zorn der Himmliſchen reizt. Solcher Frevel, ſolches Verkennen der menſchlichen Beſchränktheit, ſolcher Übermut (ὕβρις) wird den Helden der Tragödie als Schuld beigemeſſen.

Die Schuld des Helden in der griechiſchen Tragödie iſt alſo, um ſo zu ſagen, eine theologiſche, nicht eine im engeren Sinne des Wortes ſittliche; ſie entſpringt einer Sünde lediglich gegen die Gottheit, nicht zugleich auch einer Sünde gegen die Menſchheit. So müſſen z. B. Pentheus und Hippolyt untergehen, weil dieſer der Artemis, jener dem Bakchos widerſtrebte. Oidipus verfällt dem Verderben, weil ſein Leben und ſein Glück eine Verhöhnung der Orakel war und er ſelbſt trotzig der Göttermahnung ſich verſchloß, die durch Teireſias' Mund an ihn gerichtet ward. Aias wird in Wahnſinn und Schmach geſtürzt, weil er Athene nicht ehrte. Der Muttermörder Oreſt dagegen wird entſühnt, denn nur Apollons Gebot hatte er erfüllt, als er Klytaineſtra erſchlug. Die Kindesmörderin Medeia wird gerettet, denn gegen keine Gottheit hat ſie ſich verſündigt.

Durch dieſe rein theologiſche Auffaſſung des Schuldbegriffes wird dieſer letztere nicht im mindeſten aufgehoben, aber er iſt ein ganz anderer, als der bei uns übliche. Wir haben hier nicht zu unterſuchen, ob wir oder die alten Tragiker ſittlicher denken, ſondern nur zu fragen, ob der antike oder der moderne Schuldbegriff für die Tragödie wirkungsvoller iſt. Theoretiſch muß man da gewiß ſich zu Gunſten der antiken Auffaſſung

entſcheiden, denn durch ſie wird der Begriff der Schuld vertieft, indem dieſe dem Kreiſe der menſchlichen Beziehungen entrückt und in das metaphyſiſche Gebiet verlegt, gleichſam zu transſcendentaler Bedeutung erhoben wird. Für die Praxis des dramatiſchen Dichtens aber iſt dies Verfahren doch ſehr bedenklich, denn es iſt bei ihm dem Dichter kaum möglich, eine ausreichende pſychologiſche Begründung der Schuld zu geben und dadurch die letztere auch dem gemeinen Verſtande als Schuld und nicht als Verhängnis, die ihr folgende Strafe als Strafe und nicht als Rache des beleidigten Gottes erſcheinen zu laſſen. Indeſſen in Bezug auf die Auffaſſung von Schuld und Strafe muß man die Möglichkeit und ſelbſt die Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß die antiken Menſchen eben anders, vielleicht ſogar richtiger gedacht haben, als wir es thun. Uns iſt hier nur die, ſo zu ſagen, techniſche oder dramaturgiſche Seite der Sache wichtig. Zur vollen Wirkung der Tragödie iſt erforderlich, daß der Dichter mit möglichſter Deutlichkeit uns veranſchauliche, wie der Held durch ſein Handeln und zwar durch ſein pſychologiſch begründetes Handeln ſich mit ſittlicher Schuld belaſtet und dadurch ſein Verderben heraufbeſchwört. Dieſer Aufgabe nun vermochte der antike Tragiker nicht in vollem Maße zu genügen, eben wegen der transſcendentalen Beſchaffenheit des für ihn gültigen Schuldbegriffes. Selbſtverſtändlich leidet darunter der Bau der antiken Tragödie: er entbehrt des feſten pſychologiſchen Kittes und geſtattet zudem dem Handeln des Helden nicht den erforderlichen weiten Spielraum.

So hat auch in dieſer Beziehung die durch den religiöſen Charakter des Theaters bedingte theologiſche Richtung der Tragödie der letzteren Nachteil gebracht. —

Noch eins iſt zu bemerken, was freilich als nebenſächlich oder auch als zweifelhaft erſcheinen kann.

In dem ſakralen Weſen des griechiſchen Theaters war das feierlich ſteife, faſt prieſterlich zu nennende Koſtüm der tragiſchen Schauſpieler begründet. Daß dieſe ebenſo unſchöne wie unbeholfene Gewandung — ebenſo wie die Masken, welche freilich mit dem religiöſen Kultus nichts zu ſchaffen haben — die Entfaltung der mimiſchen Kunſt arg beeinträchtigen und alſo auch die ſceniſche Darſtellung der Tragödie ſchwer ſchädigen mußte, das liegt auf der Hand und wurde auch ſchon oben (S. 109 f.) in anderem Zuſammenhange von uns hervorgehoben. Die Tragödie als Dichtung freilich brauchte unter dieſer Sitte nicht zu leiden, denn die mangelhafte Aktion der Schauſpieler benachteiligt zwar die Bühnenwirkung des Dramas, aber doch nicht deſſen Bau und Text. Indeſſen mittelbar dürfte die Sache dennoch von nachteiligem Einfluſſe geweſen ſein. Unwillkürlich vergegenwärtigt ſich der dramatiſche Dichter bei ſeinem Schaffen die Art und Weiſe, wie die von

Digitized by Google

ihm gezeichneten Geſtalten von den Schauſpielern auf der Bühne dargeſtellt werden. Es kann folglich kaum ausbleiben, daß er ſich beſtrebt, das Bewegungsmaß (das Tempo) des Dialoges mit dem der ſchauſpieleriſchen Aktion in Einklang zu ſetzen, alſo z. B. der dialogiſchen Rede raſchen, ſprunghaften Fluß zu geben, wenn er von den Schauſpielern einen lebendigen und bewegten Vortrag erwartet. Der griechiſche Tragiker durfte eine ſolche Erwartung nicht hegen, er mußte vielmehr von den Schauſpielern ſeiner Bühne eine feierlich abgemeſſene, von wenig Mimik begleitete Vortragsweiſe vorausſetzen. Daraus darf man es wohl erklären, daß die griechiſche Tragödie ſo reich an langgeſponnenen Reden iſt, daß die Zahl der auf jede handelnde Perſon durchſchnittlich entfallenden Verſe erheblich größer iſt, als im neuzeitlichen Drama. Freilich wären ſtatiſtiſche Unterſuchungen über dieſes Verhältnis noch ſehr wünſchenswert. Denn die Sache liegt keineswegs ſo einfach, daß, um zu ſicheren Schlüſſen zu gelangen, einfache Durchzählungen und Gegenüberſtellungen der gefundenen Ziffern genügen könnten. Es muß vielmehr auch auf den Charakter und das Alter der dramatiſchen Perſonen (ob leidenſchaftlich oder ruhig, ob alt oder jung) und auf den Inhalt der Rede ſowie auf deren Affekt Rückſicht genommen werden. Übrigens finden auch in der griechiſchen Tragödie von Stück zu Stück Unterſchiede ſtatt, welche ebenfalls erwogen werden müſſen. Und im allgemeinen iſt zu bemerken, daß auch die griechiſche Tragödie den raſchen, Zug um Zug verlaufenden Wortwechſel, das Versduell, ſehr wohl gekannt und zu verwenden gewußt hat; nur eben nicht in demſelben Maße, wie das moderne, namentlich das romantiſche Drama. Das aber darf man gewiß behaupten: wenn die griechiſchen Tragiker unſere Schauſpieler zur Verfügung gehabt hätten, ſo würde der Dialog in ihren Dramen noch lebendiger geworden ſein.

Zu einem zuſammenfaſſenden Urteile darüber, ob, alles in allem genommen, der religiöſe Charakter des griechiſchen Theaters der Entwickelung der Tragödie mehr Förderung, als Behinderung, oder umgekehrt mehr Behinderung, als Förderung gebracht hat, iſt hier noch nicht der Ort. Der religiöſe Charakter des Theaters macht ſich dermaßen in Bezug auf alle dramatiſchen Einzelfragen geltend, daß wir erſt am Schluſſe unſerer Unterſuchung ein allgemeines Urteil uns werden erlauben können.

2. Staat und Kirche — denn auch in Bezug auf den antiken Polytheismus darf man von einer „Kirche“ ſprechen — ſtanden in der geſchichtlichen Zeit des griechiſch-römiſchen Altertums einander nicht als zwei ſei es wirklich ſei es vermeintlich gleichberechtigte Mächte gegenüber, ſondern bildeten eine Einheit. Die Kirche war ſtaatlich, der Staat kirchlich. Der in der Tragödie oft als dramatiſches Motiv verwertete Gegenſatz zwiſchen

Fürſten und Wahrſagern (Kreon und Teireſias, Agamemnon und Kalchas) widerſpricht dem keineswegs: er gehört einer vorgeſchichtlichen, mythiſchen Zeit an, und jene Wahrſager ſind Vertreter der noch nicht verſtaatlichten Mantik. Infolge der Verwebung des Geiſtlichen mit dem Weltlichen war das Theater als religiöſe Einrichtung zugleich auch politiſche Einrichtung und genoß als ſolche die unmittelbare Fürſorge des Staates. Wir haben an anderer Stelle (S. 148) bereits hervorgehoben, wie ſehr dieſer Zuſtand dem Theater, mittelbar auch dem Drama und den dramatiſchen Dichtern zum Vorteil gereichte. Nachteile, welche aus der Verſtaatlichung des Theaters ſich ergeben hätten, können wir in Griechenland nicht bemerken. Erwarten darf man, daß die Regierung ſich der Bühne gelegentlich bedient habe, um für ihre Pläne Stimmung zu machen, ähnlich wie jetzt die Preſſe zu ſolchem Zwecke gebraucht wird. Es mag auch in der That öfters geſchehen ſein. Euripides hat mehrfach Tragödien (z. B. die „Herakliden") aufführen laſſen, welche unverkennbar ein politiſches Ziel, nämlich die Anfachung des Haſſes gegen Sparta, verfolgen. Man kann vermuten, obwohl keineswegs beweiſen, daß er dazu von ſeiten der Regierung angeregt worden ſei. Sollte dies wirklich der Fall geweſen ſein, ſo wäre der Dichter um deswillen gewiß nicht zu tadeln. Die Spartaner hatten es reichlich verdient, von den Athenern gehaßt zu werden. Auch kann man nicht ſagen, daß Euripides der ſpartafeindlichen Geſinnung einen der Dichtkunſt unziemlichen Ausdruck gegeben habe. Unparteilichkeit freilich darf man in ſolchen Fällen nicht fordern. Es mag alſo vorgekommen ſein, daß die dramatiſche Dichtung ſtaatlichen Zwecken dienſtbar gemacht wurde. Das iſt ſicherlich nichts Unwürdiges oder gar Verwerfliches. Von einem Serviliſmus der tragiſchen Dichter iſt keine Spur zu entdecken. Für das Emporwuchern dieſer politiſchen Sumpfpflanze fehlte in Athen ſeit der Vertreibung der Peiſiſtratiden bis zur makedoniſchen Zeit der Boden. Dagegen laſſen ſich wohl Beiſpiele dafür anführen, daß die Tragiker beredte Verwahrung eingelegt haben gegen die Übertreibung des Staatsgedankens. So vor allen Sophokles in der „Antigone". Mag ſein, daß dabei das Recht und die Bedeutung der Monarchie nicht richtig gewürdigt worden iſt. Das erklärt ſich leicht aus den Verhältniſſen. Die Griechen jener Zeit kannten die Monarchie nur in der Form entweder der morgenländiſchen Gewaltherrſchaft oder des halbanarchiſchen Stammkönigtums kleiner Barbarenvölker.

Die uns erhaltenen Tragödien ſind durchhaucht und getragen von begeiſterter Vaterlandsliebe. Dieſelbe gilt freilich zunächſt dem kleinen Attika. Auf attiſche Sage und Überlieferung wird allenthalben verherrlichende Beziehung genommen, und gar manche urſprünglich fern abliegende Mythe wird, nicht ganz ohne Gewaltſamkeit, in Zuſammenhang mit attiſchen Dingen

gebracht. In Sonderheit aber wird Athen gefeiert als die göttergeliebte Stadt, als Schützerin der Freiheit, als Hort edler Gesittung. Dieser attische und athenische Lokalpatriotismus erscheint aber keineswegs als kleinlich, nicht als Ausdruck einer geistigen Beschränktheit, die unfähig ist, über die Tempelzinnen der engeren Heimat hinwegzuschauen. Davor schützten die weltgeschichtliche Stellung Athens und seine thatsächliche Bedeutung für das hellenische Geistesleben. Athen war damals die geistige Hauptstadt der Menschheit.

Aber nicht bloß dem berechtigten Stolze auf ihr athenisches Bürgertum haben die Tragiker beredten Ausdruck verliehen, sondern auch dem noch höheren Stolze auf ihr Hellenentum. Das gesamte Hellas haben sie gepriesen als das Land der Freiheit und Menschlichkeit gegenüber den geknechteten Barbaren, seien diese nun weibische Perser oder rohe Thraker. Und da in der That damals — abgesehen von dem entlegenen, eine Welt für sich bildenden Indien — Hellas innerhalb der arischen Welt die einzige Heimstätte idealen Denkens und Strebens war, so erhebt sich die Verherrlichung des Hellenentums über das niedere Maß gewöhnlichen Nationalstolzes.

Die griechische Tragödie ist ein im vollsten und edelsten Sinne des Wortes vaterländisches Drama und gerade deshalb ein Drama, das allen Völkern vaterländisch erscheint, denen es vergönnt gewesen ist, in die reiche Erbschaft hellenischen Geistes einzutreten. —

3. Aus dem Gesange des tanzenden Chors ist die Tragödie erwachsen, und das mit Musik und Tanz begleitete Chorlied ist bis in die späte Zeit hinein fester Bestandteil der Tragödie geblieben. So verbanden sich in dieser und überhaupt im griechischen Drama vier musische Künste: die Dichtung, der Gesang, die Musik, der Tanz. Kein Zweifel, daß diese Vierheit, wenn ihre Einzelteile harmonisch in einander gefügt waren, ein Kunstwerk höherer Art darstellte, als das nur auf die Dichtung beschränkte Drama. Leider können wir uns von dem vierteiligen und doch einheitlichen Wesen des griechischen Dramas keine anschauliche Vorstellung machen, da wir nicht vermögen, die Melodieen und die Tanzweisen der Chorlieder uns wirklich zu vergegenwärtigen. Die Chortragödien zu vergleichen mit denjenigen unserer tragischer Opern, in welche Balletts eingelegt sind, müßte ein ganz schiefes Bild schon um deswillen ergeben, weil in derartigen Opern der Text nicht nur der Musik durchaus untergeordnet, sondern auch dichterisch durchaus minderwertig ist. Wir haben eben in der neuzeitlichen Litteratur nichts Entsprechendes. Denn auch die modernen Chortragödien, wie etwa die der französischen Tragiker oder wie Schillers „Braut von Messina", sind etwas ganz anderes, schon weil — um von Wichtigerem abzusehen — in ihnen der Tanz fehlt. Eigenartig muß die griechische Chortragödie auf der Bühne

gewirkt haben. Vielleicht, daß ſie uns modernen Menſchen gar nicht gefallen würde. Vielleicht ſogar, daß unſer Mißfallen äſthetiſch berechtigt wäre, indem wir mit gutem Grunde bemerken könnten, daß die Viergeteiltheit der Kunſtleiſtung, zu welcher bei der Aufführung noch die Mimik als fünftes Element hinzutreten würde, die einheitliche Auffaſſung des Kunſtwerkes ſtört.

Wir dürfen wohl annehmen, daß, wenigſtens in der klaſſiſchen Zeit, der tragiſche Dichter die Chorlieder nicht nur dichtete, ſondern auch komponierte und für die dazu gehörigen Tanzfiguren mindeſtens die Grundriſſe entwarf, daß er alſo eine Vielſeitigkeit bewies, wie ſie der moderne Dichter ſelten beſitzt und noch ſeltener bethätigt. Es ſcheint aber nicht, daß dieſes nach verſchiedenen Richtungen hin ausgreifende Schaffen die dichteriſche Leiſtungsfähigkeit herabgedrückt habe. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, als ob der Dichter durch die Notwendigkeit, auch als Muſik- und Tanzkomponiſt thätig zu ſein, vor dichteriſchen Seitenſprüngen geſchützt, vor der Verſuchung, launenhaften Einfällen im Aufbau ſeines Dramas Spielraum zu gewähren, bewahrt geblieben ſei.

Wir betrachten im folgenden die Einrichtung des Chors lediglich vom Standpunkte der dramatiſchen Technik aus unter Beiſeitelaſſung aller muſikaliſchen und orcheſtiſchen Fragen, welche aufzuwerfen ſehr nahe liegt, deren Beantwortung aber, wenigſtens für uns, außerhalb des Bereiches der Möglichkeit ſich befindet.

Der tragiſche Chor beſtand aus fünfzehn Choreuten. Für die Aufſtellung eines ſo erheblichen Perſonals und mehr noch für die Ausführung der beabſichtigten Tänze und Marſchbewegungen war ein verhältnismäßig weiter Raum erforderlich. Derſelbe wurde in der vor der Bühne liegenden Orcheſtra gegeben. Die Bühne wurde alſo durch die Orcheſtra von dem Zuſchauerraume getrennt. Infolge deſſen aber durfte die Bühne nur geringe Tiefe haben, denn ſonſt würde ja ihr Hintergrund gar zu entfernt und zurückliegend von dem Zuſchauerraume geweſen ſein. Eine Bühne von geringer Tiefe bietet nun ſelbſtverſtändlich nur wenigen Schauſpielern den nötigen Bewegungsraum dar, es werden demnach größere Gruppen von der Bühne unbedingt ausgeſchloſſen. So hatte das Vorhandenſein der Orcheſtra für das Drama notwendig die unmittelbare Folge, daß die Zahl der in jeder Scene gleichzeitig auftretenden Perſonen nur eine ſehr beſchränkte ſein konnte. Der Dichter mußte es ſich demnach verſagen, Maſſenſcenen darzuſtellen. Das war kein ſchweres Opfer für ihn, da ihm der Chor, wie wir noch begründen werden, wenigſtens eine Art von Erſatz bot. Aber ein anderer, ungleich wichtigerer Verzicht wurde ihm auferlegt: der Verzicht, eine verwickelte (komplizierte) Handlung zum Gegenſtande des

Dramas zu machen, denn eine ſolche Handlung fordert ihrer Beſchaffenheit nach die Beteiligung und folglich das gleichzeitige Auftreten einer größeren Anzahl von Perſonen. Rein äußerlich genommen, wäre es ja wohl möglich, auch bei großer Perſonenzahl die Sache ſo einzurichten, daß in jeder Scene nur höchſtens drei Perſonen zugleich auftreten. Aber ſchwierig wäre die Durchführung eines ſolchen Rechenexempels doch, und auch aus der geſchickteſten Löſung würde ſich eine gezwungene Anlage des Dramas ergeben. Man ſtelle ſich einmal vor, was etwa aus der „Verſchwörung des Fiesko“ oder aus der Wallenſteinstrilogie geworden ſein würde, wenn Schiller einer ſolchen Einſchränkung ſich hätte fügen ſollen. Oder man erwäge, wie ganz anders bei Beobachtung ſolcher Regel der Stoff der meiſten Shakeſpeare-Dramen hätte bearbeitet werden müſſen. Vergegenwärtigt man ſich dies, ſo begreift man, daß die griechiſchen Tragiker nur ſolche Stoffe dramatiſiert haben, bei denen mit einem kleinen Perſonale leidlich bequem auszukommen war. Auch darin dürfte es mit begründet ſein, daß geſchichtliche Stoffe nicht behandelt wurden, denn es liegt in der Natur der Sache, daß bei dieſen die Verwendung einer größeren Perſonenzahl am ſchwierigſten umgangen werden kann. Indeſſen, obwohl die griechiſchen Tragiker nur Stoffe einfacher Art wählten, hat offenbar doch die in Rede ſtehende Beſchränkung, zumal da mit ihr der Zwang zur Übertragung mehrerer Rollen an *einen* Schauſpieler ſich verband, nachteilig auf den Bau einzelner Dramen eingewirkt. Wer z. B. Sophokles' Antigone aufmerkſam lieſt, wird der Empfindung ſich nicht erwehren können, daß die Rolle des Haimon, d. h. das bräutliche Verhältnis zwiſchen dieſem und der Heldin des Stückes, eine eingehendere Behandlung erforderte. Man darf wohl nicht zweifeln, daß der Dichter dieſelbe gern hätte erfolgen laſſen, aber die Hände waren ihm gebunden: er hatte für Haimon nur, um ſo zu ſagen, einen halben Schauſpieler verfügbar. Ähnliches gilt von der Rolle des Teukros im „Aias“. Andere Beiſpiele würden leicht ſich finden laſſen.

Jedenfalls mußte der griechiſche Tragiker ſehr genau rechnen, um die Zahl der Perſonen, die er auftreten ließ, in Übereinſtimmung zu bringen mit der Dreizahl der ſchauſpieleriſchen Kräfte, welche ihm zu Gebote ſtanden.

Damit hängt zuſammen, daß epiſodiſche Handlungen in der griechiſchen Tragödie unmöglich waren. Der Einheitlichkeit der Dichtung gereichte dies gewiß ſehr zur Förderung, anderſeits aber konnte es die Einheitlichkeit zur Einförmigkeit ſteigern. Überdies wurde es dadurch unthunlich, die Zeichnung der Hauptcharaktere durch die Beifügung paralleler Charaktere zu verſtärken oder gar die Haupthandlung durch eine Nebenhandlung wirkungsvoll zu beleuchten. Das einzige, was die Dichter thun konnten und oft gethan haben, um einen Charakter und die durch ihn vertretene

Handlungsweiſe ſchärfer hervorzuheben, beſtand darin, daß ſie ihm eine Perſönlichkeit entgegengeſetzter Sinnesart gegenüber ſtellten — z. B. der Elektra die Chryſothemis, der Antigone die Ismene, dem Menelaos den Agamemnon — und ſo den Kontraſt wirken ließen. Das Mittel war an ſich vortrefflich, aber nicht voll ausnutzbar, weil der als Gegenſtück dienende Charakter ſich doch eben nur an der Haupthandlung oder richtiger an der einzigen Handlung bethätigen konnte.

Von dem Standpunkte der Technik des neuzeitlichen Dramas aus muß man es höchlichſt bewundern, was die griechiſchen Tragiker trotz der ihnen auferlegten Beſchränkung der Rollen- und Schauſpielerzahl dennoch Großes geleiſtet haben.

Der Chor war ein, um ſo zu ſagen, eiſerner Beſtandteil der griechiſchen Tragödie. Nicht nach Belieben des Dichters betrat und verließ er die Bühne, ſondern er verharrte auf derſelben während des ganzen Dramas und wohnte dem Verlaufe der Handlung von Anfang bis Ende bei. So erforderte es die religiöſe Theaterſitte. Dadurch aber wurde bedingt, daß der Schauplatz der Handlung immer ſo beſchaffen ſein mußte, daß das Vorhandenſein einer größeren Menſchengruppe und deren Tanzaufführungen mit der Örtlichkeit nicht in offenem Widerſpruche ſtand. Die Handlung konnte alſo nicht in geſchloſſene Räume, nicht in ein Haus oder einen Palaſt, ſondern mußte auf einen freien Platz verlegt werden. An ſich hätte die Handlung oft ſehr wohl gänzlich, öfters noch wenigſtens teilweiſe in einem Zimmer oder Saale ſich abſpielen laſſen, ſo etwa in der Medeia oder im Hippolyt, aber eben die Gegenwart des Chors in einem ſolchen Raume hätte nicht begründet werden können. Denn es iſt ſehr zu beachten, daß der Chor nicht ein dienendes Hausperſonal darſtellt, welches mit ſeinem Herrn oder ſeiner Herrin unter einem gemeinſamen Dache weilt, ſondern daß er aus Bürgern oder (wie im „Aias“) aus Kriegern, aus freien Frauen oder Mädchen beſteht, welche nicht zur Haushaltung der handelnden Perſonen gehören. Im „Jon“ wird der Chor allerdings von Dienerinnen der Kreüſa gebildet, aber er befindet ſich mit ſeiner Herrin auf einer Reiſe. In der „Hekabe“ und in den „Troades“ ſetzt ſich der Chor aus gefangenen Troerfrauen zuſammen, aber da die Handlung im Griechenlager ſpielt, ſo war es von vornherein ausgeſchloſſen, daß der Chor und ſeine griechiſchen Herren gemeinſame Wohnung haben. In der „Iphigenie auf Tauris“ und in der „Helene“ treten griechiſche Dienerinnen als Chor auf, aber im erſteren Stücke mußte die Handlung aus inneren Gründen außerhalb des Tempelgebäudes verlegt werden, im letzteren Stücke ſind es Dienerinnen der Theonoe, nicht der Helene, und müſſen alſo außerhalb der Wohnung ihrer Gebieterin mit der Heldin des Dramas verkehren.

Aus Rückſicht auf den Chor alſo bedurfte die griechiſche Tragödie eines Schauplatzes unter freiem Himmel, aus der gleichen Rückſicht aber auch eines innerhalb jedes einzelnen Dramas möglichſt gleichbleibenden, unveränderlichen Schauplatzes. Denn die Orcheſtra konnte, da ſie nicht überdacht war, durch keinen Vorhang den Zuſchauern abgeſperrt werden. Ebenſo wenig aber war die Anbringung eines Vorhanges vor der Bühne, (alſo zwiſchen dieſer und der Orcheſtra) thunlich. Denn ein ſolcher würde Bühne und Orcheſtra getrennt haben. Geſchah dies, ſo war an ſich ein zweifaches Verfahren möglich: entweder man hätte (die Schauſpieler und) den Chor abtreten laſſen, alſo eine größere Pauſe gemacht, etwa nach dem ein Epeiſodion (einen Akt) abſchließenden Chorliede. So würde man jetzt unbedingt verfahren. Das aber widerſprach der griechiſchen Theaterſitte, die übrigens ſehr wohl begründet war, weil jede Spielpauſe während der Aufführung das Drama zerreißt. Leider iſt unſer Kunſtgefühl gegen dieſe elementare Wahrheit allzuſehr abgeſtumpft. Oder man hätte nach Schluß eines Epeiſodion den Bühnenvorhang fallen, den Chor aber auf der Orcheſtra verbleiben und nun einen auf das abgeſpielte Epeiſodion bezüglichen Geſang vortragen laſſen können. Aber dadurch würde der Chor, wenigſtens äußerlich, von der Handlung des Dramas abgelöſt und zu einer Art von Zwiſchenaktsorcheſter herabgedrückt worden ſein, und das war unvereinbar mit der Bedeutung des Chors für die Ökonomie der Tragödie, unvereinbar auch mit ſeinem geſchichtlichen Urſprunge, vermöge deſſen er gleichſam die Grundlage, der Wurzelboden der Tragödie iſt. Da alſo aus dieſen Gründen von der Abſperrung ſei es der Orcheſtra und Bühne, ſei es nur der Bühne durch einen Vorhang Abſtand genommen wurde, ſo mußte etwaiger Scenenwandel durch Wechſel der Hintergrundsdekoration und Umdrehung der Couliſſen bei offener Bühne vollzogen werden. Dazu jedoch entſchloß man ſich aus leicht begreiflichen Gründen nur höchſt ſelten.

Durch dieſe Verhältniſſe wurde alſo dem griechiſchen Theater und damit zugleich auch dem Drama die Regel der Einheit des Ortes nicht gerade aufgezwungen, aber doch auferlegt. Weit entfernt, etwas Unnatürliches und Konventionelles zu ſein, war ſie vielmehr unter den gegebenen Verhältniſſen etwas durchaus Natürliches und gleichſam Selbſtverſtändliches. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt ſie nie von einem Griechen als Widerſinn empfunden, nie für eine Feſſel der dramatiſchen Kunſt erachtet worden. Denn wäre dies geſchehen, ſo würde man nicht in der bürgerlichen Komödie die Ortseinheit beibehalten haben, obwohl dazu, da der Chor geſchwunden war, irgend welche äußere Notwendigkeit gar nicht mehr vorlag. Und gerade in dieſer Komödie hätte es doch, ſo ſollte man glauben, ihres bürgerlichen

Charakters wegen ſo nahe gelegen, die Handlung zu einem Teile in Hausräumen ſich abſpielen zu laſſen.

Bei der ganzen Sache fällt übrigens der bekannte Umſtand ſehr in das Gewicht, daß in ſüdlichen Ländern das Leben überhaupt ein mehr öffentliches und weniger häusliches iſt, als in unſerem Norden. Für den Griechen war es folglich durchaus nicht ſo befremdend, wie für uns, wenn die Bühne in der Regel einen freien Platz darſtellte und auf dieſem ſich Handlungen abſpielten, welche nach unſeren Anſchauungen und Sitten durchaus in geſchloſſenen Räumen vor ſich gehen ſollten.

Die Ortseinheit konnte in der Tragödie um ſo leichter beobachtet werden, als die Handlung eine einfache und gleichſam in gerader Linie (freilich durch einen Knotenpunkt hindurch) verlaufende war. Überdies ſchoben in dieſe einfache Handlung keine Nebenhandlungen ſich ein. Endlich entbehrte auch die am häufigſten gewählte Scenerie — ein freier Platz vor einem fürſtlichen Palaſte oder vor einem Tempel — bei aller Einfachheit doch keineswegs einer gewiſſen Großartigkeit und maleriſchen Wirkung.

Aber freilich Nachteile hatte dies Verfahren doch im Gefolge. Unmöglich konnten alle Einzelgeſchehniſſe, aus denen die dramatiſche Handlung ſich zuſammenſetzte, als auf einem und demſelben Schauplatze vor ſich gehend gedacht und noch weniger alle dort dargeſtellt werden. Das hätte gar zu oft der Wahrſcheinlichkeit äußerſt widerſtrebt. Zum Teil war es auch ſchon aus techniſchen Gründen unmöglich. Wie hätte man z. B. Hippolyts Kampf gegen das entſetzliche Meerungeheuer darſtellen ſollen? Endlich ſträubte ſich das griechiſche Gefühl gegen die Vorführung von Mord und Selbſtmord auf der Bühne. Auf die Veranſchaulichung der durch ſolche grauſige Thaten herbeigeführten Situation mochte man freilich nicht verzichten, ſondern wandte, um ſie zu ermöglichen, das wenig geſchickte Mittel des Ekkyklema an (ſ. oben S. 99).

So mußte doch vieles als außerhalb des Bühnenſchauplatzes vor ſich gehend gedacht werden. Zur Einreihung derartiger Begebniſſe aber in die auf der Bühne ſelbſt ſich vollziehende Handlung blieb — falls man ſich nicht mit einem Dialog oder doch mit Rufen hinter der Bühne (alſo der Fiktion nach in dem durch die Hintergrundsdekoration dargeſtellten Gebäude) und mit dem Ekkyklema behelfen wollte — kein anderer Ausweg übrig, als daß den auf der Bühne befindlichen Perſonen die außerhalb der Bühne geſchehenen Dinge gemeldet wurden, wobei, um die erforderliche Wirkung zu erzielen, umſtändliche Ausführlichkeit nicht wohl vermeidbar war. Daher der breite Raum, den die Botenberichte in der Tragödie einnehmen.

Die Notwendigkeit ſolcher Berichte gereichte der tragiſchen Dichtung zum ſchweren Schaden, indem ſie einen ſtörenden epiſchen Beſtandteil in das

Drama hineintrug. Ja, im Grunde iſt die griechiſche Tragödie nicht über die naive Entwickelungsſtufe des Dramas hinausgekommen, auf welcher die Handlung nur zum Teil dramatiſch dargeſtellt, zum anderen Teile aber erzählt wird. Das war die unvermeidliche Wirkung der Ortseinheit. Indeſſen darf man dabei nicht vergeſſen, daß ſelbſt in der romantiſchen Tragödie, obwohl ſie die Handlung von Ort zu Ort ſpringen läßt, die Erzählung doch nie entbehrt werden kann. Man erinnere ſich z. B. daran, wie viele und wie wichtige Begebniſſe in Shakeſpeares „Macbeth“ nicht auf der Bühne dargeſtellt, ſondern nur berichtet werden (ſo z. B. Duncans Ermordung, der Tod der Lady und Anderes). Das iſt auch durchaus begründet in der zwiſchen Epos und Drama beſtehenden inneren Verwandtſchaft, welche, was das Epos anbetrifft, nahezu eine Mutterſchaft zu nennen iſt. Das Drama iſt eben nur Epos in Dialogform.

Zweifelhaft mag man ſein, ob man die aus der Ortseinheit ſich ergebende Einförmigkeit der Scene als einen Nachteil oder vielmehr als einen Vorteil zu betrachten habe. Alles in allem erwogen, wird man ſich für das Letztere entſcheiden müſſen, namentlich dann, wenn die Erwägung einem Theater gilt, auf welchem (wie auf dem griechiſchen) der von dem Dichter (z. B. vielleicht im „Aias“) vorgeſchriebene Scenenwechſel wirklich durch Dekorationswandel ausgeführt und nicht bloß (wie im Shakeſpeare-Theater) durch Täfelchen angedeutet wird, ſeine Ausführung aber der Einbildungskraft der Zuſchauer überlaſſen bleibt. Für den Theaterbeſucher hat es ja gewiß großen Reiz, wenn innerhalb einer Aufführung die Bühne ihm durch die wechſelnde Dekoration verſchiedenartige Architektur- und Landſchaftsbilder vorführt. Es iſt auch nicht zu leugnen, daß unter Umſtänden die Bühnenwirkung des Dramas durch Dekorationswandel geſteigert, die Handlung verſtändlicher gemacht werden kann. Anderſeits aber darf man doch nicht außer acht laſſen, daß jeder wirklich ausgeführte Scenenwechſel, mag er nun bei offener oder bei durch Vorhang geſperrter Bühne erfolgen, die Aufführung unterbricht, alſo eine Pauſe veranlaßt, und ferner, daß er, ſei es auch nur vorübergehend, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers von der Dichtung ablenkt, daß er alſo zerſtreuend wirkt. Es ſind dies ſo bedenkliche Folgen, daß um ihrer willen die Ortseinheit als das Beſſere erſcheinen muß. Die bewegte Handlung iſt am wirkſamſten im unbewegten Raume: dann kann die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers ſich lediglich *ihr* zuwenden, und zwar um ſo voller, je einfacher dieſer Raum beſchaffen iſt, je mehr er eben *nur* Raum und nicht angefüllt mit Einzeldingen iſt. Uns falſch gewöhnten modernen Menſchen freilich macht ein ſolcher Bühnenraum einen kahlen, öden, froſtigen Eindruck, wir wollen nicht bloß Raum, ſondern auch viele Dinge im Raume ſehen, das Theater ſoll uns nicht nur eine Schau-

ſtätte von Handlungen, ſondern auch eine Schauſtätte von maleriſchen Gegengenſtänden ſein.

Die antiken Dramatiker haben ſich mit der Ortseinheit, wie ſchon bemerkt, ganz gut abgefunden, nötigenfalls haben ſie dieſelbe mittelſt des Ekkyklemas umgangen, nicht eben in geſchickter, aber doch in einer dem eigentlichen Zwecke genügenden Weiſe. Auch das Publikum war allem Anſcheine nach durchaus zufrieden, hat die Einförmigkeit der Bühne nie beklagt.

Wenn der letzte Grund für die Regel der Ortseinheit in der Einrichtung des Chors geſucht werden muß (beziehentlich in der durch den Chor bedingten Vorhangloſigkeit der Bühne), ſo verhält es ſich anders mit der Regel der Zeiteinheit, d. h. mit jener Regel, nach welcher die dramatiſche Handlung nicht als innerhalb mehrerer (ſei es unmittelbar oder nur mittelbar aufeinander folgender) Tage, ſondern als innerhalb nur *eines* Tages verlaufend gedacht wird. Denn auf den Mangel des Vorhangs kann dieſe Regel nicht zurückgeführt werden. Eine Spielpauſe, die ſelbſtverſtändlich auch auf den Chor ſich erſtreckt hätte, würde genügt haben zur Andeutung verſchiedener Tage der Handlung. In Bezug auf die Einzeldramen einer (zuſammenhängenden) Trilogie mußte man ja ohnehin dies Verfahren anwenden. Nein, die Zeiteinheit iſt lediglich die Folge der Einfachheit der in den griechiſchen Dramen vorgeführten Handlungen. Wenn man ſich vorſtellen *kann*, wenn es alſo wenigſtens *ideal* möglich iſt, daß eine Reihe von Begebniſſen innerhalb *eines* Tages ſich abwickelt, ſo verfährt der dramatiſche Dichter ganz folgerichtig darin, daß er den Zeitraum der Handlung auf *einen* Tag beſchränkt. Er gewinnt dabei die Vorteile, daß eine Teilung des Dramas durch Pauſen, die immer ſtörend iſt, vermieden und daß durch die Zuſammendrängung der Ereigniſſe deren Bühnenwirkſamkeit weſentlich geſteigert wird. Freilich kommt bei ſolchem Verfahren die äußere Wahrſcheinlichkeit oft zu kurz, denn im realen Leben verlaufen die Ereigniſſe gemeinhin ungleich langſamer. Indeſſen dieſer Widerſpruch der Dichtung mit der alltäglichen Erfahrung läßt ſich leicht ertragen. Zumal auf der Bühne, welche bezüglich der Zeit ja faſt immer dem Zuſchauer die Illuſion zumutet, daß die Uhren des Theaters raſcher gehen, als die bürgerlichen. Die romantiſche Tragödie erhebt in dieſer Hinſicht noch viel ſtärkere Anſprüche, indem ſie von dem Zuſchauer fordert, daß er ſich innerhalb weniger Stunden unter Umſtänden Jahre, vielleicht Jahrzehnte als vergangen vorſtellen ſoll. Aber der Zuſchauer läßt ſich das gern gefallen.

Die Beobachtung der Zeiteinheit war für den dramatiſchen Dichter eher eine Förderung, als eine Hemmung des Schaffens: ſie bewahrte ihn vor weitläufiger Verzettelung des Stoffes, nötigte ihn vielmehr zu knapper und ſtraffer Zuſammenfaſſung der Einzelbeſtandteile der Fabel. Darum iſt

der Gang der griechiſchen Tragödie, ſobald nach Erledigung der unvermeidlichen (im Prolog gegebenen) Expoſition die Handlung einmal in Fluß gekommen iſt, um ſo raſcher und lebendiger, ſchreitet um ſo ſchneller der Entwickelung und darnach der Löſung entgegen. In Anbetracht deſſen wirken die langen Botenberichte oft wie ein heilſames Gegengewicht, indem ſie die gar zu ſtürmiſch vorwärts dringende Handlung zurückhalten. Gleiches thun die Chorlieder. Nicht in allen Tragödien freilich bedarf die Handlung derartiger Hemmungen: in manchen (z. B. im Philoktet, im Oidipus auf Kolonos) geht ſie nur langſam — für moderne Menſchen viel zu langſam — voran, ſcheint mitunter ſogar völlig zu ſtocken und durch endloſe Reflexion erſetzt zu werden. Raſcher Verlauf der Handlung findet namentlich ſtatt in einigen Tragödien des Sophokles (Aias, Elektra, Oidipus Tyrannos, Antigone) und in den meiſten des Euripides. Der letztere iſt unter den drei Tragikern derjenige, welcher die dramatiſche Routine — bei einzelnen ſeiner Stücken darf man ſogar ſagen: die dramatiſche Kunſt — am vollendetſten beherrſcht und ſich am beſten auf Bühnenwirkung verſteht.

Ungleich wichtiger, als die Einheit des Ortes und der Zeit iſt die Einheit der Handlung, denn durch ſie erſt wird das Drama zu einem einheitlichen, in ſich abgeſchloſſenen Kunſtwerke. Für den griechiſchen Tragiker war die Beobachtung dieſer Einheit eine aus den Bühnenverhältniſſen ſich als ſelbſtverſtändlich ergebende Sache. Schon deshalb, weil die Unthunlichkeit des Dekorationswechſels die Vorführung verſchiedener in verſchiedenen Räumen ſich abſpielender Handlungen nicht geſtattete. Ganz beſonders günſtig aber erwies ſich hier die Einrichtung des Chors. Der Chor ſteht faſt immer in perſönlicher Beziehung zu dem Helden, bezw. zu der Heldin der Handlung, in einigen Ausnahmefällen (z. B. im „Jon") zu der zweitwichtigſten Perſönlichkeit des Dramas. Da nun der Chor weder ſeinen Platz verläßt, noch auch ſeinen Beſtand verändert, ſondern während des ganzen Verlaufes der Aufführung als immer derſelbe auf der Bühne verharrt, ſo iſt es notwendig, daß auch die Perſönlichkeit, welcher er gleichſam beigegeben iſt — der franzöſiſche Ausdruck „attachiert" wäre hier vielleicht ſinntreffender —, im Mittelpunkte des dramatiſchen Intereſſes verbleibe. Daraus aber folgt die Einheit der Handlung von ſelbſt. Man könnte den Chor den feſten Kryſtalliſationspunkt des Dramas nennen. Beſſer vielleicht noch den Mittelpunkt, in welchem alle Radien des Dramas zuſammenlaufen. Jedenfalls fungierte der Chor als eine Art Regulator in der dramatiſchen Maſchine und nötigte dieſelbe zu centripetaler Bewegung, während ſonſt leicht eine centrifugale hätte entſtehen können.

Freilich aber belaſtete nun die Einrichtung des Chors den tragiſchen Dichter mit einer ſchweren techniſchen Aufgabe.

Seinem Urſprunge gemäß war der Chor einerſeits ein notwendiger Beſtandteil der Tragödie, andrerſeits aber doch mit keiner eigentlich ſchauſpieleriſchen Rolle betraut, konnte dies ja auch gar nicht ſein, weil er eben nicht Einzelperſon, ſondern Perſonengruppe war. Weil zur Tragödie gehörig, durfte der Chor der Handlung nicht fernbleiben; weil Perſonengruppe, durfte er an der Handlung ſich nicht unmittelbar thätig beteiligen. Aus dem erſteren Grunde ergab ſich, daß die Chorlieder in Bezug zur Handlung geſetzt werden mußten; aus dem zweiten, daß der Chor von der Reflexion nicht zur Aktion übergehen durfte. So war der tragiſche Dichter zwiſchen Scylla und Charybdis geſtellt. Als Scylla drohte ihm die Gefahr, daß der Chor zu einer Art von vielköpfigem Schauſpieler ſich entwickelte; als Charybdis die Verſuchung, den Chor aus dem inneren Verbande des Dramas loszulöſen und ihm die ſehr äußerliche und untergeordnete Funktion der Zwiſchenaktsfüllung zu übertragen. Das letztere Verfahren hatte den Vorteil größerer Bequemlichkeit, denn bei ihm genügte es, die Chorlieder in ihrer Melodie der dramatiſchen Handlung anzupaſſen, während man hinſichtlich des Textes an die gleiche Rückſicht nicht oder doch nicht ſtreng gebunden war. Die ſpäteren Dichter ſcheinen denn auch wirklich die Chorlieder nur als eine Art von Zwiſchenaktsmuſik aufgefaßt zu haben. Das war das wirkſamſte Mittel, um den Chor als ein überflüſſiges Anhängſel erſcheinen zu laſſen und ſeine Abſchaffung anzubahnen. Aiſchylos und Sophokles haben das Problem ganz anders und weit beſſer gelöſt. Auch Euripides in den meiſten ſeiner uns erhaltenen Dramen. Wenn Ariſtoteles ſagt, daß der Chor ein Teil des Ganzen ſein und (am Ganzen) mitwirken müſſe nicht wie bei Euripides, ſondern wie bei Sophokles („*τὸν χορὸν δὲ . . δεῖ . . . . μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥςπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥςπερ Σοφοκλεῖ*", Poetik 18 am Schluſſe), ſo darf das wohl nur ſo verſtanden werden, daß Euripides hinſichtlich der Beteiligung des Chors an der Handlung über das rechte Maß hinausgegangen ſei, während Sophokles es beobachtet habe, nicht alſo dahin, daß die Chorlieder bei Euripides, wie ſpäter bei Agathon, bloße Einlagen (*ἐμβόλιμα*) ſeien.

Freilich iſt es mißlich, im allgemeinen und in Kürze angeben zu wollen, wie die großen Tragiker das Problem des Chors gelöſt haben. Denn die Vortrefflichkeit der Löſung liegt zum nicht geringſten Teile eben darin, daß ſie je nach der Eigenart jedes Einzeldramas eine etwas andere iſt. Am richtigſten wäre es daher, die einzelnen Dramen unter dieſem Geſichtspunkte zu beſprechen, indeſſen das iſt hier, ſchon aus Rückſicht auf den Raum, nicht durchführbar. Vielleicht darf folgendes als allgemeingültig aufgeſtellt werden.

Digitized by Google

Der Chor iſt nicht, wie der Schauſpieler, eine Einzelperſon, ſondern eine Geſellſchaft, folglich kann er auch nicht als Einzelperſon auftreten, beziehentlich nicht eine ſolche darſtellen, ſondern es kann ihm nur die Bedeutung einer Geſellſchaft, beziehentlich die Darſtellung und Vertretung einer ſolchen zukommen.

Der Chor deklamiert nicht, wie der Schauſpieler, ſondern er ſingt, in dieſer Beziehung durchaus einem kirchlichen Chore vergleichbar. Dadurch kennzeichnet ſich die Rede des Chors als das Ergebnis einer Reflexion, an welcher das Gemüt beteiligt iſt.

Der Geſang des Chors iſt ganz vorwiegend Chorgeſang, nicht Einzelgeſang, ſei es daß der geſammte Chor ſich daran beteiligt, oder daß er in zwei gleich ſtarke Hälften ſich ſpaltet, welche einander ablöſen. Dadurch wird bekundet, daß entweder der geſamte Chor die in ſeinem Liede zum Ausdruck gelangende Anſchauung und Empfindung teilt, oder aber, daß im Chor zwei Parteien einander gleich ſtark gegenüber ſtehen, von denen eine jede ihre Auffaſſung geltend zu machen beſtrebt iſt.

Der Chor ſteht zu dem Helden, bzw. der Heldin der Tragödie ſtets in einer beſtimmten äußeren Beziehung, ſei es, daß er Bürger oder Bürgerinnen der Stadt darſtellt, welche der Held (die Heldin) beherrſcht oder doch bewohnt, oder Krieger, welche der Held befehligt, oder Dienerinnen des Tempels, deſſen Prieſterin die Heldin iſt, oder Freundinnen der Heldin oder Mitſklavinnen der Heldin oder endlich fremde Frauen, welche aber wenigſtens vermöge ihrer Weiblichkeit der Heldin nahe ſtehen. Einen vereinzelten Fall bildet der Chor in den Phoiniſſen: nicht die Weiblichkeit, ſondern die gemeinſame Abſtammung verbindet hier den Chor der landfremden Frauen mit den Helden. Auch ſonſt kommen beſondere Fälle vor (Chor der Eumeniden, der Okeaniden, der Danaiden), immer aber ſteht der Chor dem Helden nahe. Daß in gewiſſen Dramen (z. B. im „Jon“) der Chor nicht dem Helden, ſondern der zweitwichtigſten Perſönlichkeit des Dramas beigegeben iſt, wurde bereits oben bemerkt. An der Sache ändert das wenig, und wir können es unberückſichtigt laſſen.

Aus der äußeren Beziehung zwiſchen Chor und Helden ergiebt ſich ſtets ein inneres Verhältnis: der Chor hat inniges Mitgefühl für den Helden, der Held unbedingtes Vertrauen zu dem Chor. Je nach der Lage der Dinge ermuntert, tröſtet, warnt der Chor den Helden; der Held aber teilt dem Chor ſeine Hoffnungen, Befürchtungen und Abſichten mit, er macht ihn zum Mitwiſſer ſeiner Pläne, ja zum Mithelfer bei deren Ausführung, inſofern als der Chor durch Schweigen oder Ableugnen zum Gelingen beizutragen vermag. Das rückhaltloſe Vertrauen des Helden einerſeits und die völlige Ergebenheit des Chors andrerſeits macht gar nicht ſelten einen höchſt

befremdenden Eindruck. Denn wenn der Held den Chor in verbrecheriſche Pläne einweiht und ihm ſomit die Möglichkeit zur Vereitelung derſelben bietet, der Chor aber gleichwohl es bei Warnungen bewenden und die That ſelbſt ruhig geſchehen läßt (ſo z. B. Medeias Kindermord), ſo muß man — von dem Standpunkte des ſogenannten geſunden Menſchenverſtandes aus — das Verfahren des Helden für ſehr unklug, die Handlungsweiſe des Chors aber nicht nur für geradezu thöricht, ſondern auch für unſittlich erachten. Nichtsdeſtoweniger würde dieſe Beurteilung ſehr verkehrt ſein.

Der Chor iſt aufzufaſſen als der Vertreter der bürgerlichen Geſellſchaft, innerhalb deren der Held lebt und von welcher die ſittlichen Beweggründe ſeines Handelns erwogen und gewürdigt werden. Der Chor iſt alſo Vertreter der öffentlichen Meinung und als ſolcher fällt er das Verdikt über das Denken und Thun des Helden, beziehentlich über das Denken und Thun auch der übrigen handelnden Perſonen überhaupt, da dieſes ja ſelbſtverſtändlich mit jenem und jenes mit dieſem eng verflochten iſt. Durch den Chor wird die Beurteilung der Geſamthandlung dem Bereiche der Subjektivität entrückt und in dasjenige der Objektivität hinübergezogen. Der Chor waltet als Unparteiiſcher trotz ſeiner anſcheinenden Parteilichkeit: er ſteht dem Helden nahe genug, um für das Urteil über deſſen Handeln die richtigen Vorausſetzungen zu haben; er ſteht ihm aber doch auch fern genug, um das Recht eigener Meinung ſich zu wahren. Freilich wird er in ſeinem Urteile beeinflußt durch das Mitgefühl mit dem Helden, und um deswillen widerſpricht dies Urteil oft genug den abſtrakten Rechtsgrundſätzen, für welche vor allem der Thatbeſtand maßgebend iſt, aber gerade um deswillen auch iſt dies Urteil im menſchlichen Sinne gerecht, und das wiegt mehr, als juriſtiſche Korrektheit. Die öffentliche Meinung oder, wie wir auch ſagen können, das Volk urteilt nicht nur mit dem Verſtande, ſondern auch mit dem Gemüte, mit dem Gefühle, ja mehr mit dieſem, als mit jenem. Dieſe Wahrnehmung wird ja bei den Sprüchen der Geſchworenengerichte ſo häufig gemacht.

Der Chor iſt ein ideales Geſchworenengericht.

In der Chortragödie wird nicht bloß eine Handlung in ihrer Entwickelung vom Beginne bis zum Abſchluſſe dargeſtellt, ſondern es wird auch dargelegt, welchen Eindruck dieſe Handlung auf die Umgebung der handelnden Perſonen macht, wie ſie von dieſer Umgebung aufgefaßt und beurteilt wird. Die Handlung erhält dadurch Vertiefung, gleichſam Reſonanz. Die Aktion wird ergänzt durch die Reflexion und dadurch erſt recht verſtändlich.

Auch die Tragödie der Neuzeit hat das Bedürfnis ſolcher Vertiefung empfunden. Die franzöſiſchen Tragiker des 17. Jahrhunderts (Corneille, Racine etc.), welche trotz ihrer antikiſierenden Richtung doch aus äußeren,

Digitized by Google

hier nicht zu erörternden, Gründen den Chor meiſt unterdrücken mußten, ſchoben ſtatt ſeiner die Rolle des „Vertrauten“ ein. Das Auskunftsmittel war ungenügend, ſchon darum, weil der Vertraute eine Einzelperſon iſt.

In der romantiſchen Tragödie dienen Volksſcenen und die Einführung von Perſonen niederen Standes, welche über die Handlung reflektieren, als Erſatz des Chors. Dies Verfahren iſt vortrefflich, wenn es richtig geübt wird. Wenn nicht, veranlaßt es ſtörende Maſſenhaftigkeit des auftretenden Perſonals und Verlangſamung der Handlung. Die Individualiſierung der bei ſolchem Verfahren nötigen Nebenfiguren iſt für den Dichter um ſo ſchwieriger, als die Zeichnung nur eine andeutende, nicht eine ausgeführte ſein darf.

Soll der Chor der Aufgabe ſeines Richteramtes genügen können, ſo muß er über die Beweggründe der ſeinem Urteile unterbreiteten Handlung genau unterrichtet ſein. Der Held muß ihm alſo vollſtändig vertrauen. Dies Vertrauen des Helden aber iſt keine Unklugheit, denn die Vorausſetzung des richterlichen Chors iſt, daß er an der Handlung nur ideell, nicht konkret ſich beteiligt. Wenn der Held dem Chore ſein innerſtes Denken und geheimſtes Wollen enthüllt, ſo legt er dieſe Beichte nicht Einzelperſonen ab, welche praktiſchen Gebrauch zu des Beichtenden Schaden davon machen könnten, ſondern er legt ſie einer Idealperſönlichkeit ab, welche als ſolche nur denkend, nicht handelnd ſich zu bethätigen hat. Mit einem vielleicht allzu kühnen Bilde darf man ſagen: Der Verkehr des Helden mit dem Chore iſt ſeine geheime Zwieſprache mit der Volksſeele. Freilich muß ja dieſe Zwieſprache notwendig die Form der Lautrede annehmen, um Beſtandteil des Dramas werden zu können. Ideell aber iſt ſie nichtsdeſtoweniger geheim, ebenſo geheim, wie das Selbſtgeſpräch, in welchem gleichfalls die dramatiſchen Perſonen ihr innerſtes Denken bloßlegen.

Der Chor wird in die Handlung des Dramas als ideeller Teilnehmer einbezogen, aber von dem thätigen Mitwirken an ihr, wenigſtens faſt immer, ausgeſchloſſen. Sonſt würde er ja aufhören, Chor zu ſein, und in eine Anzahl von Schauſpielern ſich umwandeln.

Der Chor iſt ſomit nur ideell thätig als mit ſeinem Empfinden beteiligter Zuſchauer und Beurteiler der Handlung. Er kann die handelnden Perſonen zu irgend welchem Thun ermahnen oder davon abmahnen und alſo, wenn ſeine Mahnung befolgt wird, Einfluß ausüben auf den Gang der Handlung, ein thätiges Eingreifen in dieſen aber darf er ſich nicht geſtatten. Ganz ebenſo verhält ſich ja auch, in der Regel wenigſtens, „das Volk“ gegenüber den Handlungen der aus der Maſſe hervortretenden, ſie irgendwie überragenden Perſönlichkeiten: es verfolgt deren Thun mit regſter Anteilnahme, es ſucht darauf einzuwirken durch Kundgebung ſeiner ſei es

Digitized by Google

zuſtimmenden ſei es mißbilligenden Meinung, aber zu einem unmittelbaren Eingreifen in die Handlung gelangt es nicht und kann es gar nicht gelangen, weil es eben „Volk“, das heißt ein einheitlicher Bewegung unfähiges Sammelweſen, iſt. —

Unter allen Einrichtungen des griechiſchen Theaters, welche auf die Entwickelung der Tragödie eingewirkt haben, iſt der Chor unſtreitig die weitaus wichtigſte. Durch ſie wurde die Beſchränkung der Schauſpielerzahl, durch ſie die Vorhangsloſigkeit der Bühne und damit die Beobachtung der Einheit des Ortes zur Notwendigkeit; durch ſie wurde der Tragödie die Einheit der Handlung als eine, um ſo zu ſagen, natürliche oder doch naturgemäße Eigenſchaft verliehen. Man darf geradezu behaupten, daß, wenn die griechiſche Tragödie ſich eben ſo, wie es geſchehen iſt, entwickelt hat, dies der Einrichtung des Chors zu verdanken iſt, welche ihrerſeits wieder in dem religiöſen Urſprunge des Theaters wurzelt.

Wenn nun der Einrichtung des Chors eine derartige grundlegende Bedeutung für die Entwickelung der griechiſchen Tragödie zukommt und wenn, was kein Urteilsfähiger leugnen wird, die griechiſche Tragödie eine der höchſten Hervorbringungen dichteriſchen Schaffens auf dramatiſchem Gebiete iſt, ſo kann die äſthetiſche Berechtigung des Chors nimmermehr in Zweifel gezogen, ſondern muß einfach als Thatſache anerkannt werden. Indeſſen es iſt ſehr wohl möglich, daß eine Einrichtung zwar durchaus berechtigt, aber doch zugleich auch recht bedenklich ſei. Und dieſer Fall dürfte hinſichtlich des Chors vorliegen.

Der griechiſchen Tragödie iſt eine nur ſehr kurze Blütezeit beſchieden geweſen. Die drei großen tragiſchen Dichter waren Zeitgenoſſen. Euripides wurde am Tage der Schlacht bei Salamis geboren; Sophokles war damals ſchon ein Jüngling, Aiſchylos ein noch rüſtiger Mann. Des letzteren Geburtsjahr (525 v. Chr.) und Euripides' Todesjahr (406 v. Chr.) liegen nur 119 Jahre auseinander. Da nun Aiſchylos zuerſt im Jahre 500 als tragiſcher Dichter auftrat, ſo umſpannt alſo die Blütezeit der Tragödie nicht einmal ein Jahrhundert. Und dabei iſt noch zu beachten, daß ſchon in Euripides' Dramen ſich Spuren des Verfalls ſehr deutlich bemerkbar machen. Auch das muß hervorgehoben werden, daß es keineswegs auf Lückenhaftigkeit der Überlieferung beruht, wenn wir nur zwei oder — falls man, wozu doch alles Recht vorliegt, Euripides mitzählt — drei große Tragiker kennen. Nein, ſchon Ariſtophanes hat ſo geurteilt oder vielmehr noch ſtrenger geurteilt. Denn für Ariſtophanes — man leſe die „Fröſche“! — iſt Euripides ein Dichter der ſchon ſinkenden Kunſt, ein Dichter, deſſen hohles Pathos und geſchwätzige Rhetorik zu ſatiriſchem Spotte herausfordern. Man darf alſo nicht etwa glauben, daß es neben und nach Aiſ-

chylos, Sophokles, Euripides ihnen ebenbürtige Tragiker gegeben habe. Allerdings, die Zahl der Tragiker war groß und blieb lange Zeit hindurch groß, ſonſt hätten ja nicht bei allen Dionyſosfeſten immer neue Dramen geſpielt werden können, aber ihre Leiſtungen wurden bald ſo minderwertig, daß ſchon die Kritik des Altertums ſich nur wenig um ſie gekümmert hat. Auch die alexandrianiſche Pleias entbehrte höherer Bedeutung.

Das Auffällige der ganzen Erſcheinung liegt nicht ſowohl darin, daß die griechiſche Tragödie von raſch erſtiegener Höhe raſch herabgeſunken iſt, als vielmehr in der anderen Thatſache, daß dieſes Herabſinken ein endgültiges war. Dies Letztere eben iſt befremdlich. Denn das Schauſpiel raſchen Verfalls eines hochentwickelten Dramas bieten auch andere Litteraturen dar — ſo die ſpaniſche, die franzöſiſche, die engliſche —, aber in dieſen ſind doch den klaſſiſchen Dichtern ihrer nicht unwürdige Epigonen gefolgt, oder auch die dramatiſche Dichtung trat nach längerer Brachezeit in neue Entwickelungsbahnen ein und gelangte auf dieſen zu einem zweiten Höhepunkte ihrer Leiſtungen. In der Geſchichte der griechiſchen Tragödie aber giebt es nach der klaſſiſchen Periode weder ein achtbares Epigonentum noch auch eine Verjüngung (denn die alexandriniſche Pleias iſt eine ſolche nicht), und zwar trotz des unangetaſteten Fortbeſtehens der tragiſchen Bühne. Das Schickſal der griechiſchen Tragödie unterſcheidet ſich ſcharf von dem der Komödie. Auch die letztere behauptete ſich nicht lange auf der klaſſiſchen Höhe, zu welcher ſie durch Ariſtophanes emporgehoben worden war, aber ſie war einer inneren Umwandlung fähig und hat dann in der neuen Geſtaltung ſehr Achtbares und ſogar für die Folgezeit Bedeutendes geleiſtet.

Gar manche Urſachen haben zuſammengewirkt, um das eigenartige Geſchick der griechiſchen Tragödie herbeizuführen. Zu einer eingehenden Erörterung der Sache iſt hier nicht der Ort, es kann auch um ſo eher davon abgeſehen werden, als wenigſtens *eine* wichtige Seite der Frage ſchon oben (S. 163) beſprochen wurde.

Zweifellos aber iſt unter den Urſachen, infolge deren die Tragödie rettungslos chroniſchem Siechtume verfiel, die Einrichtung des Chors nicht die unweſentlichſte geweſen. Man darf dies wohl ſchon daraus ſchließen, daß die Komödie, welche des Chors ſich zu entledigen wußte, beſſerer Geſundheit ſich erfreut hat. Denn das deutet doch auf eine verhängnisvolle Beziehung des Chors zur Lebensfähigkeit des Dramas hin.

Und in der That, man begreift es, daß und wie die Einrichtung des Chors zerſetzend und zerſtörend auf das Drama einwirken kann. Vermöge ſeiner lyriſchen Beſchaffenheit kann er dem Drama leicht einen zwieſchlächtigen Charakter verleihen und zwar in ſolchem Maße, daß das Drama in zwei Beſtandteile, den dialogiſchen oder eigentlich dramatiſchen, und den

choriſchen oder lyriſchen, auseinander fällt. Das kann um ſo eher geſchehen, als die Verbindung des Chors mit dem dialogiſchen Teile ohnehin ſchwierig iſt und folglich ein Verfehlen ſehr nahe liegt. Steht aber der Chor nicht in feſter Verbindung mit dem Dialoge, ſo ſchwankt und ſchlottert der ganze Bau des Dramas. Der Dialog kann dann zur Nebenſache, die Chorlieder können zur Hauptſache werden, weil durch die Melodieen der letzteren und durch die beigegebene Tanzbegleitung ſich bequemer und unmittelbarer ein Bühnenerfolg erzielen läßt, als durch die Vorführung des ernſten Gefüges einer tragiſch verlaufenden Handlung. Verwirklicht dieſe Gefahr ſich, ſo ſinkt der Dialog zur Bedeutungsloſigkeit eines Operntextes herab, und das Drama hat ausgelebt, mag auch ſeine Schale noch fortdauern. —

Neben dem Chor erſcheinen alle ſonſtigen Einrichtungen des griechiſchen Theaters als verhältnismäßig unwichtig für die Entwickelung der Tragödie. Es läßt ſich daher das, was in dieſer Beziehung überhaupt noch zu erwähnen iſt, kurz abthun, zumal da es zum Teil bereits an anderer Stelle beſprochen wurde.

Man könnte erwarten, daß die Nichtverwendung von Schauſpielerinnen nachteilig eingewirkt habe auf die Zeichnung der weiblichen Charaktere in der Tragödie. Dies iſt aber durchaus nicht geſchehen. Frauengeſtalten, wie die ſophokleiſche Antigone oder Deianeira und die euripideiſche Phaidra oder Medeia laſſen an Feinheit pſychologiſcher Malerei nichts zu wünſchen übrig. Die ſophokleiſchen Frauen zeigen allerdings eine zu ſtark hervortretende Herbigkeit des Sinnes (ſo namentlich die Elektra), das wird aber wohl von der Mythe verſchuldet, vom Dichter nur inſofern, als er der Mythe treu blieb. Vielleicht indeſſen iſt in Bezug auf eine Eigenart der griechiſchen Tragödie das Nichtvorhandenſein der Schauſpielerinnen wenigſtens nicht ganz einflußlos geweſen. Nur ſelten iſt die Geſchlechtsliebe das Motiv der tragiſchen Handlung. Die einzige wirkliche Liebestragödie iſt der „Hippolyt“, und zwar iſt ſie, was Beachtung verdient, eine Tragödie der verſchmähten Liebe. Die Gattenliebe wird öfters verherrlicht (Alkeſtis, Helene), die betreffenden Dramen ſind übrigens Rührſtücke, nicht Tragödien. In der „Medeia“ iſt Eiferſucht, nicht Liebe die treibende Leidenſchaft. Dies, uns neuzeitlichen Menſchen befremdliche, Zurücktreten der Geſchlechtsliebe — denn auch epiſodiſch wird ſie nur ſelten als tragiſches Motiv gebraucht (ſo in der „Antigone“) — erklärt ſich nun allerdings genugſam aus den griechiſchen Kulturverhältniſſen. Indeſſen darf man doch vermuten, daß die Tragiker das dankbare und ihnen an ſich ja durchaus vertraute Motiv öfters benutzt haben würden, wenn ſie in Schauſpielerinnen voll geeignete Vertreterinnen weiblicher Liebesrollen zur Verfügung gehabt hätten. Allerdings kann man einwenden, daß Shakeſpeare eine lange Reihe ſolcher Rollen

geſchaffen hat, obwohl doch auch er nur auf männliche Darſteller rechnen konnte. Man muß alſo anerkennen, daß das Liebesdrama durchaus möglich und ſelbſt herrlichſter Entfaltung fähig iſt *ohne* Schauſpielerinnen.

Die Nichtüblichkeit wiederholter Aufführungen von Dramen noch lebender Dichter auf demſelben Theater und die Einrichtung der ſceniſchen Agone, vermöge deren nur an wenigen Tagen des Jahres geſpielt, dann aber eine ganze Reihe von Stücken aufgeführt wurde —, dieſe Sitten ſind ohne Zweifel in mehrfacher Beziehung von Einfluß auf die dramatiſche Dichtung geweſen. Die fortwährende Nachfrage nach neuen Dramen mußte jungen Dichtern den Weg zur Bühne ebnen, freilich aber nicht nur den wirklich begabten, ſondern mehr noch denen, welche kein Talent, aber wohl das Geſchick der „Mache" beſaßen. Die Routiniers mußten um ſo leichter ſich geltend machen können, als es ja ein Ding der Unmöglichkeit war, daß alljährlich etwa ein Dutzend *guter* Dramen hätte geliefert werden können. Notgedrungen mußte man ſich, da man immer Novitäten haben wollte, mit Schablonendramen begnügen. Dadurch aber konnte den guten Dichtern entweder das Schaffen für die Bühne verleidet oder aber die Luſt erweckt werden, ſich auch ihrerſeits die Arbeit bequem zu machen und nur Fabrikware zu liefern. Was ſollte auch ein ernſtliches Bemühen? Nach einmaliger Aufführung wurde ja doch jedes Stück, gleichviel ob gut oder ſchlecht, zunächſt zu dem alten Eiſen geworfen. Freilich konnte die einmalige Aufführung auf mehreren, ſelbſt auf vielen Theatern ſtattfinden, aber doch eben immer nur eine einmalige. Einen feſten Platz in irgend welchem Bühnenrépertoire konnte der Dichter erſt nach ſeinem Tode erhoffen, und das war ein magerer Troſt für ihn, zumal da er dann mit den alten Tragikern zu konkurrieren hatte.

Die Seltenheit der Aufführungen mußte die nachteilige Folge haben, daß dieſelben mythologiſchen Stoffe, die ſich einmal als bühnenfähig erwieſen hatten, immer aufs neue wieder bearbeitet wurden. Da das Publikum von Jahr zu Jahr ein teilweiſe anderes war, ſo hatte ja das Alte immer zum Teil wenigſtens den Reiz der Neuheit, und der wieder aufgewärmte Kohl verlor an Geſchmack nicht, beſonders wenn er mit zeitgemäßer Sentenzenbrühe übergoſſen wurde. Auch das mußte zur Schablonenarbeit verleiten.

Von großer Bedeutung für den dramatiſchen Dichter iſt die Beſchaffenheit des Publikums, welches im Theater über die dargebotenen Dramen zu Gericht ſitzt. Dichter und Publikum erziehen einander gegenſeitig, freilich meiſt ſo, daß der Einfluß des Publikums auf den Dichter größer iſt, als der des Dichters auf das Publikum. Denn das Publikum iſt ja, wenigſtens in der Neuzeit, der Brotherr des Dichters, und das veranlaßt

dieſen nur allzu leicht zu dienſtbefliſſener Rückſichtnahme. So ſteigt in der Regel der Dichter zum Publikum nieder, nur geniale Dichter, und auch dieſe nur unter beſonders günſtigen Verhältniſſen, ziehen das Publikum zu ſich empor.

In Griechenland war nun allerdings der dramatiſche Dichter, weil er vom Staate und nicht von einem an der Kaſſeneinnahme intereſſierten Theaterdirektor das Honorar empfing, weniger, als in der Neuzeit, abhängig vom Publikum, aber abhängig war er doch. Seine Dichtungen konnten beklatſcht, ſie konnten aber auch ausgeziſcht werden. Letzteres Schickſal war nun freilich nicht ſo verhängnisvoll, wie heutigen Tages, da eine Wiederholung der Aufführung auf derſelben Bühne von vornherein ausgeſchloſſen war, aber es war doch, wie ſelbſtverſtändlich, kränkend für die Eigenliebe des Dichters und konnte leicht auf den Erfolg ſeiner ſpäteren Schöpfungen nachteilig einwirken. Aber wenigſtens in Athen durfte der Dichter mit ſeinem Publikum zufrieden ſein: es war ein kunſtſinniges und kunſtfreudiges Volk, das dort auf den Theaterbänken Platz nahm, ein Volk begabt mit feinſtem Verſtändnis und reger Empfänglichkeit für alles Schöne, das ihm von der Bühne dargeboten wurde in Gedanken, Worten und Verſen. Nicht leicht war dieſes Volk zu befriedigen, zumal nachdem es durch Dichter erſten Ranges an höchſten geiſtigen Genuß gewöhnt worden war, aber es brachte andrerſeits auch den ernſten Willen mit, ſich die geiſtige Arbeit, welche zur Erfaſſung eines dichteriſchen Kunſtwerkes erfordert wird, nicht verdrießen zu laſſen; es ſtellte nicht den Anſpruch, daß der Dichter es unterhalte durch eine raſche Aufeinanderfolge nervenaufregender Scenen, es war vielmehr gern bereit, der künſtleriſchen Entwickelung ernſter Gedankengänge zu folgen. Bewieſen wird das durch den Beifall, den Dramen (wie z. B. der Oidipus auf Kolonos, der Philoktet) fanden, welchen, auch wenn ſie in zeitgemäße Form eingekleidet wären, von einem heutigen Publikum als grenzenlos langweilig verurteilt werden würden.

Jedenfalls aber erfreute ſich der griechiſche Tragiker des hohen Glückes, daß ſein Publikum ein durchaus einheitliches war in Bezug auf Volkstum und religiöſen Glauben. Unſere neuzeitlichen Dichter haben Rückſicht zu nehmen auf die nationale und mehr noch auf die konfeſſionelle Zerriſſenheit der modernen Welt. Namentlich aber die konfeſſionelle Spaltung iſt verhängnisvoll für das Drama, indem ſie die Behandlung religiöſer und religionsgeſchichtlicher Stoffe jedem Dichter verbietet, der nicht bloß für ſeine Glaubensgenoſſen ſchreiben will.

In der ſpäteren Zeit des griechiſchen Altertums bildeten freilich die verſchiedenen philoſophiſchen Sekten in ſich mehr oder weniger geſchloſſene Gemeinſchaften, welche ein entferntes Analogon zu den verſchiedenen chriſtlichen

Kirchen darſtellen. Aber der alte Polytheismus blieb doch, um ſo zu ſagen, die poetiſche Religion aller Hellenen, und die alten Mythen wurden als dichteriſch berechtigte Gebilde auch von denen anerkannt, welche ihre objektive Wahrheit leugneten.

Eiferſucht und ſelbſt Haß trennte die einzelnen griechiſchen Stämme. In unaufhörlicher Fehde bekämpften ſich die verſchiedenen Staaten, bekämpften ſich namentlich Athen und Sparta ſo lange, bis die Übermacht des Makedoniers und ſpäter des Römers ſie zum Frieden und gemeinſamer Dienſtbarkeit zwang. Aber nichtsdeſtoweniger fühlten ſich doch alle Hellenen als Genoſſen desſelben Volkes, als Söhne derſelben Muttererde, als die geiſtigen Herren der Barbaren. Das Volksbewußtſein blieb lebendig trotz aller Stammesfeindſchaft.

Politiſche Parteiung zerriß die griechiſchen Städte und entfeſſelte ſchlimmſte Leidenſchaften. Aber wahre Vaterlandsliebe erſtarb um deswillen nicht, und wer ihr Ausdruck verlieh, war des Beifalls aller gewiß.

Das engere und das weitere Vaterland blieben dem Griechen ſtets heilige Begriffe. In der Praxis des Lebens verſündigte er ſich oft und ſchwer gegen ſie, in der Dichtung aber hielt er ſie hoch und hehr.

So war das Emporblühen eines wahrhaft vaterländiſchen Dramas möglich. Und ſo haben die griechiſchen Tragiker ihre Schaffenskraft unter günſtigſten Verhältniſſen zu bethätigen vermocht: in ihrem Volke durften ſie ihr Dichten wurzeln laſſen, ihr Volk verſtand ihre Werke zu würdigen.

Über die Einwirkung der Bühnenverhältniſſe auf die Entwickelung der Komödie iſt nur weniges zu ſagen, weil eben eine ſolche Einwirkung nur in ſehr geringem Maße ſtattgefunden hat. In Sonderheit gilt dies von der alten attiſchen Komödie, welche wir zunächſt ausſchließlich berückſichtigen.

Dieſe alte attiſche Komödie iſt hervorgegangen aus der ausgelaſſenen Luſt der Dionyſosfeſte, aus den Tänzen und Umzügen, durch welche Dionyſos nicht als der ernſte Gott der Zeugung, ſondern als der Spender des Weins und des Rauſches, als der Urheber jeglicher Fleiſches- und Sinnesluſt gefeiert ward. Dem trunkenen Gotte zu Ehren, der ſelbſt in tollem Zuge einherzieht, von taumelnden Satyrn und Silenen geleitet und von verzückten Bakchantinnen umſchwärmt, wurden karnevalsartige, übermütige Aufzüge abgehalten, bei denen auch die Nachbildung des Schiffes nicht fehlte, auf welchem einſt der Gott vom fernen Morgenlande nach Hellas gekommen war —, das Urbild des carro navale, des Narrenſchiffes. Die Feſtſtimmung, die Weinlaune entfeſſelten den Witz der jubelnd umherziehenden Menſchen, die Karnevalsfreiheit entband von den Rückſichten der Schicklichkeit, des Anſtandes, ſelbſt der ſtaatlichen Geſetzmäßigkeit. Alles galt als erlaubt

und wurde als erlaubt hingenommen. Was im gewöhnlichen Gange des bürgerlichen Lebens als anſtößig, als ſittengefährlich, als ſtaatsbedrohlich betrachtet und verpönt worden wäre, das ließ man an den Tagen des Faſchings ruhig geſchehen, ließ ungehemmt jeglichen Übermut ſich ausſtrömen und austoben. Wilde und obſcöne Tänze, zweideutige Lieder, lockere Scherze, loſe Spottreden, burleske Nachäffungen, komiſche Intermezzi wechſelten in regelloſer Folge mit einander ab, zuſammengehalten nur durch den Rahmen des Feſtes ſelbſt und durch das allen Feſtgenoſſen gemeinſame Bewußtſein, daß man luſtig ſein müſſe um jeden Preis und luſtig ſein könne, wenn man es nur ernſtlich wolle, mit der Wahl der Mittel es nicht genau nehme und vor allen Dingen einmal jegliche Philiſtroſität und Prüderie beiſeite laſſe, nicht jeden Witz auf die Goldwage des Anſtandes und der Sitte lege. Wer jemals in einer rheiniſchen Stadt an einem Faſchingszuge ſich lebensfroh beteiligt und unter Narren ein Narr zu ſein verſtanden hat, der kann ſich einen Begriff machen von dem tollen Treiben bei den attiſchen Dionyſosfeſten. Der wird es auch für ganz ſelbſtverſtändlich finden, daß der bei ſolcher Gelegenheit entzügelte und polizeifrei gewordene Witz ſich zu ſeiner Zielſcheibe mit Vorliebe die im Vordergrunde des öffentlichen Intereſſes ſtehenden Perſönlichkeiten erwählt und auf dieſe ſeine mehr mutwillig als böswillig gemeinten Peitſchenhiebe unbarmherzig niederhageln läßt.

Die alte attiſche Komödie iſt nichts anderes, als ein auf die Bühne verſetzter dionyſiſcher Faſtnachtszug, deſſen Späße und Witze, gute und ſchlechte, geiſtvolle und ſtumpfſinnige, feine und fade bunt durcheinander gewürfelt, in dramatiſche Form eingekleidet worden ſind.

Die alte attiſche Komödie iſt nicht ein Luſtſpiel im eigentlichen oder doch nicht im neuzeitlichen Sinne des Wortes, ſondern ſie iſt eine groteske Poſſe. Kein ſchärferer Unterſchied in Bezug auf Anlage und Weſen kann gedacht werden, als der, welcher zwiſchen ihr und ihrer Schweſter in Dionyſos, der Tragödie, beſteht.

Die Tragödie ſtrebte von vornherein nach künſtleriſcher Geſetzmäßigkeit und feſter Regel. Die Komödie ſpotttete jeglicher Regel, ſo wie ein Straßenjunge der Polizeivorſchriften ſpottet. Sie verhöhnte die Dreizahl der Schauſpieler, indem ſie, wenn es ihr bequem war, einen vierten Schauſpieler, jedenfalls aber zahlreiche Statiſten verwandte, überdies auch jedem einzelnen Schauſpieler mehrere Rollen übertrug, ſo daß mitunter, der geringen Tiefe der Bühne zum Trotz, ganze Gruppen auf dem engen Spielraume ſich bewegten. Sie verhöhnte die Einheit der Handlung, indem ſie verſchiedenartige Vorgänge kaleidoſkopartig durcheinander wirbeln ließ. Sie verhöhnte die Einheit des Ortes, indem ſie nach Bedarf zwei Bühnen neben einander (etwa zwei Nachbarhäuſer) oder auch über einander (Erde und

Olymp, Erdgeſchoß und erſtes Stockwerk eines Hauſes und dgl.) einrichtete. Sie verhöhnte auch die Einheit der Zeit, indem ſie mitunter eine Reihe von Begebenheiten vorführte, welche ſchlechterdings nicht als an einem Tage ſich abſpielend gedacht werden können; den Chor brauchte ſie nach Belieben: bald teilte ſie ihm eine thätige Rolle zu (ſo z. B. in den „Vögeln"), zog ihn in die Handlung geradezu hinein, bald ließ ſie ihn Arien und Couplets (Parabaſen) ſingen, die mit der Handlung nur noch ganz loſen oder auch gar keinen Zuſammenhang mehr hatten. So beſaß der Chor für die Komödie keine organiſche Bedeutung, wenigſtens verlor er ſie mehr und mehr, und damit wurde ſeine ſchließliche Beſeitigung vorbereitet. Aber mehr noch: die Komödie gebärdete ſich zuweilen ſogar ganz bühnenwidrig und undramatiſch, indem der Dichter den Zuſchauern mitunter gefliſſentlich, etwa durch Anreden an den „Maſchinenmeiſter", alle Illuſion zerſtörte, oder indem er mit ſeiner eigenen Perſon hervortrat, das Publikum anredete, ſich deſſen Gunſt empfahl oder gegen deſſen Ungunſt ſich verwahrte.

Und noch eins iſt hervorzuheben. Dieſe Komödie, obwohl ihrem geſchichtlichen Urſprunge nach doch (ſo widerſinnig das auch klingt!) eine Art von Gottesdienſt, achtete ſelbſt der Götter nicht, verſchonte auch ſie nicht mit der Lauge des Spottes. Die Olympier ließ ſie auftreten in traveſtierter, lächerlicher Geſtalt: den Dionyſos etwa als dickbäuchigen, weinſeligen Alten, den Herakles als unerſättlichen Freſſer, den Hermes als groben oder verſchmitzten Bedienten des Zeus. In den Kot der Gaſſe wurden die Himmliſchen gezogen, dem Gelächter der Menge wurden ſie preisgegeben, zu komiſchen Figuren wurden ſie herabgewürdigt. Es wäre nun freilich ſehr verkehrt, in dieſem Verfahren eine abſichtliche und planmäßige Verhöhnung frommen Glaubens, eine aufkläreriſche Untergrabung der Religion erblicken zu wollen. So bös war das nicht gemeint. Es war eben auch nur übermütige Laune, unbändiges Behagen an Witz, dreiſt vertrauliches Gebaren mit Begriffen, welche, an ſich allerdings ernſt und würdig oder mindeſtens anmutvoll und ſinnig, doch wegen ihrer Verflechtung mit dem Alltagsleben einer trivialen und traveſtierenden Auffaſſung bequemſte Handhaben darboten.

Ein derartiges poſſenhaftes, regel- und zügelloſes Luſtſpiel, wenn es doch „Luſtſpiel" heißen ſoll, wäre niedere Farce geblieben, hätte nie litterargeſchichtliche Bedeutung höherer Art erlangt, wenn ihm nicht das Staatstheater eine Entwickelungsſtätte dargeboten hätte, auf welcher es nur dann ſich behaupten konnte, wenn es ſeine Roheit wenigſtens in etwas mäßigte und wenigſtens in etwas mit idealem Gedankeninhalte ſich erfüllte. Daß dieſe veredelnde Wandlung ſich vollziehen konnte und wirklich vollzog, war die That und das Verdienſt genialer Dichter, von deren Schöpfungen freilich nur die des Ariſtophanes und auch, dieſe nur zum Teile uns erhalten ſind.

Auf dem Staatstheater erſt hat die alte attiſche Komödie die Würde einer höheren Litteraturgattung erhalten, und inſofern iſt allerdings der Einfluß des Theaters auf ſie höchſt bedeutſam geweſen. Im übrigen aber wüßte man nicht zu ſagen, daß die Eigenart der Bühnenverhältniſſe auf die Entwickelung dieſes älteſten attiſchen Luſtſpieles eingewirkt habe. Denn es ſetzte ſich, wie ſchon hervorgehoben wurde, über die beſtehenden Bühnenverhältniſſe übermütig hinweg, ließ ſich durch ſie an Regel und Geſetz nicht gewöhnen, ſchaltete und waltete auf dem Theater, wie ein ausgelaſſenes Kind. Nur einen Herrn erkannte es an und buhlte um ſeine Gunſt. Dieſer Herr war das Publikum, das große Publikum, die Volksmaſſe, die von dem Luſtſpieldichter gut amüſiert, mit Witzen beluſtigt, in heitere Laune verſetzt werden wollte. Und ſo bemühten ſich die Komödienſchreiber möglichſt um Scherze und Späße, wie dem Publikum ſie gefielen, überboten ſich in komiſchen Einfällen und grotesken Erdichtungen. Wähleriſch in ihren Mitteln brauchten ſie nicht zu ſein, denn auch auf das Staatstheater erſtreckte ſich, wenigſtens anfangs, die alte Maskenfreiheit der Dionyſosfeſte, und ſchon der Phallos, den die Schauſpieler trugen, deutete genugſam an, daß die Grenzen der Schamhaftigkeit nicht geachtet zu werden brauchten. So ſind denn die Dichter auch nicht ſcheu geweſen in der Ausnutzung komiſcher Mittel. Für uns moderne Menſchen iſt es unfaßbar, wie auf einer ſtaatlichen Bühne in dem Maße alle Rückſichten auch des gewöhnlichſten Anſtandes beiſeite geſetzt werden durften. In unſeren Großſtädten ſinken doch nur die ſchmutzigſten, lediglich vom Pöbel — freilich mitunter auch von vornehmem Pöbel — beſuchten Tingeltangeltheater zu ſolcher Tiefe der Schamloſigkeit herab, während jedes Theater, das einigermaßen zu den beſſeren gezählt ſein will, mindeſtens die äußere Decenz bewahrt.

Der Unflat, mit denen die Grazien des ariſtophaniſchen Luſtſpieles beſudelt ſind, verdirbt uns notwendig die Freude an dieſer Dichtung. Man darf ja nicht zimperlich ſein, man muß als vernünftiger Menſch es vertragen können, etwa von der Jagd auf Ungeziefer oder von der Befriedigung gewiſſer unabweisbarer Leibesbedürfniſſe reden zu hören. Solche Rede iſt ja gewiß nicht fein und duftig, indeſſen ihr übler Geruch kann doch etwas Narkotiſches an ſich haben, das ihn minder empfinden läßt, es kann ſolche Rede durchtränkt ſein von derbem Witze, der doch am Ende auch ſein Recht hat, zumal wenn neben ihm noch anderes und beſſeres geboten wird. Aber der Fäulnisſtoff der Obſcönität vergiftet in unleidlicher Weiſe jede Dichtung, in welche er hineingetragen wird, er erzeugt eine ſtinkende Sumpfluft, welche einzuatmen auch dem nervenſtarken Litterarhiſtoriker größte Überwindung koſtet.

Jedoch das atheniſche Publikum — jenes geiſtvollſte Publikum, das

je vor einer Bühne gesessen hat (höchstens das Publikum von Florenz und, allerdings unter gewissen Vorbehalten, das Publikum von Paris läßt sich ihm vergleichen) — forderte nun freilich von dem Lustspieldichter mehr, als bloß Witz und naturalistische Komik, es verlangte auch Gedanken, es wollte endlich auch Poesie. Und indem die Dichter eben diesen höheren Forderungen Genüge leisteten, schufen sie nicht bloß ein in oft fragwürdiger und oft sogar in schlechthin gemeiner Weise witziges, sondern auch ein gedankenreiches und poesievolles Lustspiel. Aus des Alltagslebens verdrießlicher Wirklichkeit führten sie das Volk in eine Phantasie- und Märchenwelt, die freilich mehr bizarr, als anmutig, aber doch immer originell aufgebaut war. Zwischen den Stachelkräutern des Witzes ließen sie farbenprächtige Blumen der Dichtung erblühen.

Nichtsdestoweniger fühlen wir Menschen der Neuzeit von Aristophanes' Komödien uns eher abgestoßen, als angezogen. Mancherlei Ursachen wirken dabei zusammen. Erstlich der Umstand, daß die Dichtungen, weil sie fortwährend auf Einzelheiten des atheniſchen Staats- und Stadtlebens Bezug nehmen, nur schwer verständlich, ja an nicht wenigen Stellen einfach unverständlich sind. Sodann ihre einseitig politische oder auch litterarische Tendenz, welche, auch wo sie an sich berechtigt ist, doch immer auf uns recht fern liegende Verhältnisse und Fragen sich bezieht. Ferner die Dürftigkeit der dargestellten dramatischen Handlungen, die oft nur aus einer Reihe lose aneinander gefügter groteks-komischer Auftritte sich zusammensetzt, folglich nur äußerlich eine Einheit bildet, des rechten Interesses entbehrt und noch dazu mitunter zu gar keinem rechten Abschlusse gelangt, sondern im Sande verläuft. Endlich und nicht am wenigsten berührt abstoßend die Mischung der disparatesten, einander schroff widersprechenden Bestandteile: Gemeines und Erhabenes, Triviales und Originales, Plumpes und Anmutiges ist da bunt durch- und nebeneinander in einen Rahmen gespannt; es kann kommen, daß auf die ekelste Zote ein formvollendetes und gedankentiefes, hymnenartiges Chorlied folgt, oder daß neben einem platten Spaße eine geistvolle Sentenz steht. Ein ähnliches Gemenge verschiedenartiger Elemente findet man ja auch in einzelnen Abschnitten englischer (elisabethanischer) Dramen und spanischer Schauspiele, aber doch bei weitem nicht in solchem Maße.

Und eins noch ist hervorzuheben. Wohl sind diese „Lustspiele" gepfeffert mit beißendem Witze und durchtränkt mit ätzender Satire, aber es fehlt ihnen gänzlich der Humor. Sie wenden sich lediglich an den Verstand, nicht auch an das Gemüt. Dadurch erhalten sie einen frostigen Charakter.

Die alte attische Komödie scheint, wenn man nach Aristophanes urteilen darf, die schonungslose Aufdeckung der Schäden des öffentlichen Lebens

ſich zum Ziel geſteckt zu haben. Es mag hier unerörtert bleiben, ob die dramatiſche Dichtung gut daran thut, dem Theater eine ſolche Aufgabe zuzuweiſen. Bedenken gewichtiger Art laſſen ſich dagegen ausſprechen. Mag man aber immerhin in der Theorie es für berechtigt erachten, daß die Bühne zu einem Werkzeuge politiſcher, ſocialer und litterariſcher Beſtrebungen gleichviel welcher Richtung gemacht werde, ſo wird man doch von dem Bühnendichter, der für oder gegen die beſtehenden Verhältniſſe das Wort ergreift, jedenfalls fordern müſſen, daß er mit Sachkenntnis rede und daß es nur um die Sache ihm zu thun ſei, daß er nicht, nur um ſeiner und des Publikums Luſt an Spott und Witz zu frönen, die Lauge ſeiner Satire über Dinge und Perſonen ausſchütte, deren Verhöhnung das Urteil des Volkes verwirren muß und infolge deſſen wichtigſte Intereſſen, namentlich ſolche ſittlicher Art, ſchwer gefährden kann. Der Spott iſt eine furchtbar ſchneidige Waffe, und wer ſich ihrer bedienen will, dem liegt die Pflicht ob, in jedem Einzelfalle ernſtlich und gewiſſenhaft zu erwägen, ob ihr Gebrauch ſachlich gerechtfertigt iſt. Dieſer Pflicht hat Ariſtophanes ſchlecht genügt. Als Politiker hat er ſich auf den Standpunkt des Philiſters geſtellt, der über alle Maßnahmen der Regierung nörgelt und ſchimpft und jedem Staatsmanne niedrige Beweggründe des Handelns unterſchiebt. Ariſtophanes iſt ein beredter Fürſprecher des Friedens zwiſchen Athen und Sparta geweſen. Das macht allenfalls ſeinem Herzen Ehre, nicht aber ſeinem politiſchen Verſtande, der ihm hätte ſagen müſſen, daß nur die thatkräftigſte Fortſetzung des Kampfes bis zu Spartas Niederwerfung Athens Weltſtellung und Wohlſtand retten konnte.

Als litterariſcher Kritiker iſt Ariſtophanes ein erbitterter Gegner des Euripides. Er hat ſich damit ein Zeugnis ärgſter Urteilsunfähigkeit ausgeſtellt. Denn welche Kurzſichtigkeit gehört doch dazu, um über den Schwächen des Dichters einer „Medeia“ und eines „Hippolyt“ deſſen Größe und Bedeutung ſo völlig zu verkennen! Man wird verſucht, Ariſtophanes' verblendete Feindſchaft gegen den großen Tragiker und Pſychologen auf perſönliche Motive zurückzuführen. Aber auch dieſe Erklärung würde dem Komiker keine Ehre machen.

Ariſtophanes hat ſich erdreiſtet, Sokrates dem Gelächter des Volkes preiszugeben. Ärger konnte er ſich gar nicht verſündigen an ſeinem Volke. Die „Wolken“, obwohl in techniſcher Beziehung eine der beſten Komödien, ſind ein Brandmal geworden für den nicht bloß ungezogenen, ſondern auch ſchamloſen „Liebling der Grazien“.

Ariſtophanes hat eine reiche Dichterbegabung, vermöge deren er im einzelnen vieles wirklich Herrliche und Geiſtvolle geſchaffen hat, im ganzen und großen übel angewandt. Offenbar hat den, wie es ſcheint, eitelen Mann

das Streben nach dem Beifall des Publikums verdorben. Um des Volkes Zwerchfell zu erſchüttern, war ihm jedes Mittel eben recht.

Es iſt ſchwer verſtändlich, wie der atheniſche Staat auf ſeinem eigenen Theater die Zügelloſigkeit der alten Komödie dulden konnte. Völlig unbehelligt blieben die Komödiendichter freilich nicht: die offene Verſpottung öffentlicher Beamten wurde ihnen unterſagt, und auch zum Verzicht auf den Gebrauch von Porträtmasken ſcheinen ſie genötigt worden zu ſein. Im übrigen aber ließ der Staat ſie gewähren und ſtellte ihnen nach wie vor ſeine Bühne zur Verfügung. Man kann zweifelhaft ſein, ob man in dieſem Verfahren einen Beweis von politiſcher Schwäche oder aber von Staatsklugheit erblicken ſoll. Schwäche wäre es geweſen, wenn die Regierung aus Furcht vor dem etwaigen Unwillen des Volkes die politiſche Agitation auf der Bühne ertragen hätte. Staatsklug aber konnte die der Komödie gewahrte Duldung ſein, wenn man in ihr ein Sicherheitsventil zur gefahrloſen Ableitung politiſcher Mißſtimmungen erblickte. That man dies, ſo dürfte man ſich kaum ganz verrechnet haben. Eine gefährliche politiſche Macht iſt jedenfalls die Komödie nicht geweſen, mittelbar freilich hat ſie den Staat ſicherlich geſchädigt. Man kann ſie mit unſeren politiſchen Witzblättern vergleichen, deren Spottverſe und Karikaturen wohl noch nie ein Miniſterium geſtürzt, aber oft genug das Anſehen einer Regierung untergraben haben.

Auffällig iſt, daß keine der Regierungen Athens den Verſuch gemacht zu haben ſcheint, die Komödie zur Verteidigung der Regierungspolitik zu benutzen. Das zeugt entweder für großes Selbſtvertrauen oder für großes Ungeſchick. Der Luſtſpieldichtung aber iſt die nahezu volle Freiheit, die man in politiſcher Beziehung ihr beließ, eher verhängnisvoll, als förderlich geweſen.

Das politiſche Luſtſpiel mag politiſch nützlich ſich erweiſen in einem Staate, welcher eben nur von der Bühne herab Kritik an ſeinen Zuſtänden üben läßt. In dem Rußland eines Nikolaus I. wirkte eine dramatiſche Satire, wie Gogol's „Reviſor", nach Art eines luftreinigenden Gewitters. Im alten Athen aber war der öffentlichen Meinung Freiheit genug gegeben, um ſich auch anderwärts, als auf dem Theater, äußern zu können. Und wenn es ſo ſteht, iſt es dem Theater jedenfalls beſſer, die Politik von ſich fern zu halten und auf die Pflege der Kunſt ſchlechthin ſich zu beſchränken. Auch das beſte politiſche Luſtſpiel iſt eben ſeiner politiſchen Tendenz wegen eine zwitterhafte und zwieſchlächtige Dichtung.

Selbſtverſtändlich iſt hier das Beiwort „politiſch" nur in jenem engeren Sinne aufzufaſſen, in welchem es gemeinhin gebraucht wird, nämlich nur in Bezug auf die Tagespolitik. Es ſoll alſo hier die Berechtigung weder des ſocialen noch auch des patriotiſchen Luſtſpiels beſtritten werden.

Insbeſondere aber nicht die des ſocialen. Der komiſche Dichter, welcher verderbte Geſellſchaftszuſtände ſatiriſch beleuchtet, behandelt nicht bloß einen ſehr dankbaren und würdigen, ſondern auch einen künſtleriſch vollberechtigten Stoff. Doch davon näher zu handeln iſt hier nicht der Ort, denn der griechiſchen Litteratur fehlt das eigentlich ſociale Luſtſpiel, ein Luſtſpiel nach der Art von Molière's „Femmes savantes" oder „le Bourgeois gentilhomme" oder nach der Art von Sheridan's „School for Scandal". Ein ſolches Luſtſpiel mit feinen pſychologiſch wahr und fein gezeichneten Charakteren iſt nie über die altgriechiſche Bühne gegangen. Überhaupt hat die altgriechiſche Luſtſpieldichtung nie wirkliche Menſchen geſchaffen, ſondern nur entweder (in der alten Komödie) ſchattenrißhafte Zerrgeſtalten oder aber (in der neuen Komödie) einſeitige Charaktertypen. Das iſt befremdlich genug, um ſo mehr, als die Griechen auf anderen Litteraturgebieten ſich als Meiſter in der Kunſt der im guten Sinne des Wortes realiſtiſchen Charakterzeichnung erwieſen haben. Lebensvolle natürliche Menſchen treten uns in den homeriſchen Epen entgegen. Entwickelung und Wirken menſchlicher Leidenſchaften hat Euripides in ſeinen beſſeren Dramen trefflich dargeſtellt. Herondas hat in ſeinen Mimiamben es verſtanden, anſchauliche Charakterbilder mit wenigen Strichen gleichſam holzſchnittartig zu entwerfen. Theophraſt hat theoretiſche Charakterſtudien geſchrieben, deren pſychologiſche Wahrheit ſelbſt ein Molière praktiſch ausgenutzt hat. Wie alſo mag es gekommen ſein, daß die Komödie uns keine wirklichen Menſchen vorführt, gerade ſie, die doch am dringendſten Anlaß und Pflicht dazu hat? In Bezug auf die alte, ariſtophaniſche Komödie iſt die Antwort freilich leicht zu geben: in ihre phantaſtiſch groteske Märchenwelt paßten wirkliche Menſchen gar nicht hinein, ſie würden in dieſer Luft gar nicht haben atmen, gar nicht ſich haben bewegen können. Dagegen hätte die neue, die bürgerliche (menandriſche) Komödie ſehr geeignete Verwendung gehabt für naturwahre Charaktere. Statt deren aber nahm ſie ſtereotype Charaktermasken in Gebrauch. Man darf vermuten, daß dieſer Fehlgriff durch das Streben nach dem Derbkomiſchen verſchuldet wird. Dies Streben iſt der geſamten Komödie des Altertums eigentümlich, auch noch der des Mittelalters, es iſt ſelbſt bei Molière noch ſehr deutlich zu ſpüren — man denke nur z. B. an den „Malade imaginaire" —, ja, noch heute iſt es für Luſtſpieldichter maßgebend, welche kein höheres Ziel ihres Schaffens kennen, als das, die Lachmuskeln des verehrten Publikums möglichſt zu reizen. Die Verwendung der feineren Komik für die Zwecke des Luſtſpiels iſt erſt eine Errungenſchaft der Neuzeit, und noch nicht einmal jetzt iſt das „große" Publikum für dieſen Fortſchritt reif, denn noch immer iſt das feinere Luſtſpiel, welches auf Lacheffekte verzichtet, eine Dichtung, für welche und an welcher

nur die geiſtig Auserwählten Verſtändnis und Freude haben. Die große Maſſe auch des ſogenannten „gebildeten“ Publikums will im Luſtſpieltheater nur lachen, eben nichts als lachen, und wäre es auch über den tollſten Blödſinn. Wenn nun aber der Luſtſpieldichter auf die derbkomiſche Wirkung hinarbeitet, ſo kann er einfach realiſtiſch gezeichnete Charaktere nicht brauchen, wenigſtens nicht für ſeinen ſtehenden Bedarf, denn dieſe ſind, um ſo zu ſagen, zu matt. In dem wirklichen Menſchen kreuzen und durchqueren ſich die verſchiedenartigen Charaktereigenſchaften und bilden in ihrer Vereinigung gleichſam eine vielfarbige, buntſtreifige Fläche, auf welcher, gerade infolge der Vielfarbigkeit, die verſchiedenen Farben bis zu einem gewiſſen Grade einander neutraliſieren, ſo daß keine einzige grell hervorſticht und die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf ſich lenkt, ſie, wie man ſagen möchte, phyſiſch erzwingt. Es wenden daher nur ernſtere Beſchauer derartigen vielfarbigen Charakterbildern ihre aufmerkſame Beobachtung zu, nur ihnen iſt es Genuß, den vielverſchlungenen Farbenlinien nachzuſpüren und die zwiſchen denſelben beſtehenden Beziehungen herauszufinden. Menſchen, die nur lachen wollen, hüten ſich wohl vor ſolchem, für ſie langweiligem Studium. Will alſo der Dichter derbkomiſche Geſtalten ſchaffen, wie das lachbegierige Publikum ſie verlangt, ſo muß er eine jede derſelben möglichſt grell mit einer beſtimmten Charakterfarbe anſtreichen. Dann entſtehen Figuren, die durch ihre Grellheit notwendig wirken müſſen, die den Beſchauern ſich geradezu aufdrängen. Unbedingt verwerflich iſt übrigens dieſes Verfahren bei der Charakterzeichnung keineswegs. Erſtlich ſchon deshalb nicht, weil durch dasſelbe die dem Drama unentbehrliche Fernwirkung jedenfalls ſicher erreicht wird. Sodann aber nicht, weil bei der Schaffung derartiger typiſcher Charaktere ſich feinſte pſychologiſche Beobachtung verwerten läßt. Ein typiſcher Charakter iſt, weil er nur einſeitig ſein kann, freilich ſtets unwahr und unnatürlich, aber es kann doch die eine Charaktereigenſchaft, welche in ihm typiſch dargeſtellt werden ſoll, mit pſychologiſcher Feinheit und Wahrheit dargeſtellt werden. Die litterargeſchichtliche Erfahrung lehrt nun leider allerdings, daß dies nur verhältnismäßig ſelten geſchehen iſt, daß vielmehr das mit Charaktertypen wirtſchaftende Luſtſpiel ſich mit einer ſehr beſchränkten Zahl recht plump und grob gearbeiteter Figuren — beſſer ſagte man „Puppen“ — begnügt hat, die noch dazu meiſt ein Dichter von dem anderen, ja ein Volk und ein Zeitalter von dem anderen recht gedankenlos übernahm.

Ähnlich wie die griechiſche Komödie iſt auch, um das nebenbei zu bemerken, der griechiſche Roman des Mangels an pſychologiſch wahrer und realiſtiſcher Charakterzeichnung anzuklagen. Bei dieſem muß die Sache ſelbſtverſtändlich anders erklärt werden, indeſſen würde der Verſuch, dies

zu thun, uns hier zu weit führen. Nur angedeutet werde, daß der griechiſche Roman ſtets entweder einſeitig idealiſtiſch oder einſeitig naturaliſtiſch geweſen iſt und die goldene Mittelſtraße des geſunden Realismus nie gefunden hat. Bedingt wurde dieſe unglückliche Entwickelung durch gar mancherlei Verhältniſſe, vor allem, wie es ſcheint, durch den Umſtand, daß der Roman allzu ausſchließlich als eine lediglich der Unterhaltung dienende Litteraturgattung aufgefaßt wurde. —

Die alte (politiſche und ſatiriſche) attiſche Komödie hat nur geringe Lebensfähigkeit bekundet: ihren großen Meiſter Ariſtophanes hat ſie in der Geſtalt, welche eben er ihr gegeben, nicht überdauert. Sie ſchwächte ſich ab und ließ ſich zähmen zu einem Luſtſpiele, die „mittlere Komödie“ genannt, welches wohl gelegentlich noch Rückfälle zur alten Unbändigkeit und Tollheit hatte, im weſentlichen aber doch ſchon ruhiger und manierlicher ſich benahm. Wir wiſſen übrigens von dieſer Dichtung nur durch Hörenſagen, denn ihre Erzeugniſſe ſind ſämtlich untergegangen. Auch die „mittlere Komödie“ war nur kurzlebig, ſie erſtarb wohl noch vor Beginn des alexandriniſchen Zeitalters. Und nun kam ein neuartiges Luſtſpiel auf, das den Namen der „neuen Komödie“ mit beſtem Rechte erhalten hat. Das Luſtſpiel wurde — der Ausdruck iſt ſeltſam, aber dennoch zutreffend — vermenſchlicht und zugleich verbürgerlicht. Damit wurde ein Luſtſpiel geſchaffen, welches, mittelbar wenigſtens, bis in die Neuzeit hinein ſich behauptet hat.

Die Urſachen, warum die alte Komödie und ebenſo ihre Tochter, die mittlere Komödie, ſo raſch abgeſtorben iſt, entziehen ſich der ſicheren Erkenntnis. Die veränderten politiſchen Verhältniſſe darf man nicht verantwortlich machen, wenigſtens nicht allein. Freilich der politiſche Geſichtskreis der Athener verengte ſich, als ihre Stadt mehr und mehr eine Kleinſtadt wurde und überdies nicht nur ihren Kolonialbeſitz, ſondern auch ihre Freiheit verlor. Freilich auch würden die makedoniſchen und ebenſo ſpäter die römiſchen Gewalthaber ſich jede Verhöhnung ihrer Herrſchaft durch das Luſtſpiel nachdrücklichſt verbeten haben. Aber ſchließlich bietet doch auch ſchon die ſtädtiſche Verwaltung und bieten deren Leiter und Beamte dem Witze reichlichen Stoff dar, und vermutlich würde es niemand den Komödiendichtern gewehrt haben, Lokalpoſſen auf die Bühne zu bringen, in denen irgend einem unbeliebten Archon die Rolle des Kleon zugewieſen worden wäre. Und vollends litterariſche Poſſen nach Art der „Fröſche“ zu ſchreiben und aufführen zu laſſen, das wäre wohl jederzeit möglich geweſen. Gleichwohl ſcheint weder das eine noch das andere je geſchehen zu ſein. Das atheniſche Publikum muß eben den Geſchmack an der kampfluſtigen und hochgeſchürzten Theatermuſe gründlich verloren haben. Wohl aber nicht, weil es endlich begriffen hatte, daß es lieblos ſei, Mitbürger von der Bühne

herab mit vergifteten Pfeilen zu beſchießen. So fromm wurden die Athener nimmer. Eher darf man glauben, daß die Regelloſigkeit der alten Komödie neben der ſich immer mehr feſtigenden Regelmäßigkeit der Tragödie, daß überhaupt das Nebeneinanderhergehen zweier ſo grundverſchiedener Gattungen des Dramas auf einem Theater als unſchön und widerſpruchsvoll empfunden wurde.

Wie dem auch ſein mag, die Tragödie iſt jedenfalls an der Geburt der neuen Komödie nahe beteiligt. Denn die letztere hat nicht nur in ihrer äußeren Technik der Tragödie ſich ſo vollſtändig angeglichen, wie dies dem Weſen der Sache nach überhaupt möglich war, ſondern ſie iſt auch innerlich der Tragödie vielfach ſehr ähnlich geworden, das heißt jener von Euripides ausgebildeten Tragödie, deren Helden nicht mehr Heroen, ſondern Menſchen, wenn auch noch Heroennamen führende Menſchen ſind; jener Tragödie, deren handelnde Perſonen, mögen ſie auch äußerlich den Fürſtenmantel tragen, doch einen gewiſſen bürgerlichen Charakter an ſich haben, wie atheniſche Bürger ſich gebärden, in dem Gedankenkreiſe derſelben ſich bewegen und eine Sprache reden, welche faſt die feine attiſche Umgangsſprache iſt, — mit einem Worte, jener Tragödie, die, um abermals die wunderlichen Ausdrücke zu brauchen, vermenſchlicht und verbürgerlicht iſt.

Wie dieſe Tragödie, bindet die neue Komödie ſich an die Regeln der drei Einheiten; wie dieſe Tragödie, beſitzt ſie eine ſich ebenmäßig verwickelnde und darauf ſich löſende Handlung; wie dieſe Tragödie, ſtrebt ſie nach pſychologiſcher Begründung; wie dieſe Tragödie, trägt ſie einen bürgerlichen Charakter und zwar, wie das leicht erklärlich iſt, in noch ausgeſprochenerer Weiſe, als jene; wie dieſe Tragödie endlich, liebt ſie populäres Philoſophieren, lehrhaftes Moraliſieren und rhetorenhaftes Disputieren.

Abgeſehen von der Verſchiedenheit der tragiſchen und der komiſchen Gattung wurden die neue Tragödie — denn ſo darf man die euripideiſche nennen — und die neue (menandriſche) Komödie hauptſächlich nur dadurch getrennt, daß die letztere den Chor aufgab und ſich feſtſtehender Charaktertypen bediente, während die erſtere den Chor äußerlich als Zwiſchenaktsfüllung beibehielt, der typiſchen Charakterzeichnung aber ſich wohl annäherte, ſie jedoch ſich nicht als Sitte aneignete.

Der Verzicht auf den Chor war durchaus verſtändig. Bei den Vorgängen des Privatlebens, welche die neue Komödie darſtellt, wäre die Mitwirkung eines an der Handlung ideell beteiligten Chors ein Unſinn geweſen, ſchon weil ſeine Anweſenheit bei ſolchen Vorgängen aller Wahrſcheinlichkeit Hohn geſprochen hätte. Wäre aber die Thätigkeit des Chors darauf beſchränkt worden, mit der Handlung in keinem Bezuge ſtehende Zwiſchenaktslieder, ſei es mit ſei es ohne Tanzbegleitung, abzuſingen, ſo würde dies dem Drama ein zwieſchlächtiges, operettenhaftes Gepräge gegeben haben.

Über die Berechtigung und zugleich auch über die Bedenklichkeit der feſten Charaktertypen wurde bereits oben in Kürze geſprochen. Hier ſoll auf die äſthetiſche Seite der Sache um ſo weniger zurückgekommen werden, als ſich hierzu im weiteren Verlaufe unſerer Theatergeſchichte noch wiederholt dringlicher Anlaß darbieten wird.

Die neue Komödie hat die feſten Charaktertypen aller Wahrſcheinlichkeit nach aus der volkstümlichen Farce, dem Mimos, übernommen; ſie hat alſo — ſo ſcheint es wenigſtens — dieſe Typen nicht erfunden, ſondern nur ſie weiter ausgebildet und verfeinert. So wurden die komiſchen Charaktergeſtalten, welche bis dahin nur von Komödianten niederſter Art auf Volksbühnen dargeſtellt worden waren, auf das Staatstheater verpflanzt und ihnen dadurch litterargeſchichtliche Bedeutſamkeit verliehen.

Anſcheinend waren die Lebensbedingungen für die neue Komödie die denkbar günſtigſten. Die Kultur des Volkes, in deren Mitte ſie geſtellt wurde, war vielſeitig und hoch entwickelt, beſaß eine bereits lange und ruhmvolle Vergangenheit. Das Volk hatte freilich in dem verhängnisvollen peloponneſiſchen Kriege und in den Wirren der darauf folgenden ruheloſen Zeiten einen guten Teil ſeiner geiſtigen und ſittlichen Spannkraft eingebüßt, war wirtſchaftlich herabgekommen, hatte ſeine Freiheit verloren und fremder Oberherrſchaft ſich fügen müſſen. Aber ein geiſtig regſames, kunſtempfängliches Volk war es doch geblieben. Die Dichtkunſt war im Beſitze einer fein ausgebildeten Technik und verfügte für ihr Schaffen über die reiche Fülle des Gedankenſchatzes, den die Vorzeit aufgeſammelt hatte. Die Sprache, ſowohl die der Schrift wie die des Lebens, war gefeilt und geglättet und jeglicher Verwendung gefügig.

Nichtsdeſtoweniger iſt die neue Komödie nie mehr geweſen und geworden, als ein techniſch vollendetes, witziges und geiſtvolles Luſtſpiel. Ein Luſtſpiel in des Wortes edelſtem Sinne iſt ſie nie geworden.

Die neue Komödie iſt ein lediglich auf Unterhaltung und Beluſtigung abzielendes Luſtſpiel. Ihrem Grundweſen fehlt jeder ſittliche Kern und Halt, mag ſie auch immerhin mit ſchönen Moralſentenzen geſpickt und geſchmückt ſein. Dieſe Wahrheitsſprüche ſind für ſie nur Flitterkram und Beiwerk. Sie predigt gar ſalbungsvoll Moral, ſcheut ſich aber nicht im geringſten vor der Ausbeutung unſittlicher Motive, wenn dieſelben ſich komiſch verwerten laſſen.

Der junge Wüſtling, der ſeines Vaters Vermögen mit böſen Spießgeſellen und verlotterten Weibern durchbringt, der verſchmitzte bübiſche Diener, der ſeinen Herrn belügt und beſtiehlt, der Bordellwirt, die gewerbsmäßige Hure, der ekle Schmarotzer endlich, dem für eine fette Mahlzeit alles feil

iſt —, das ſind ſo einige Lieblingsfiguren der neuen Komödie. Man atmet in ihr Bordell- und Kneipendunſt.

In dieſer Peſtluft bewegen die Dichter der neuen Komödie ſich mit Behagen, als wäre das eine ganz ſelbſtverſtändliche Atmoſphäre. Sittliche Entrüſtung iſt ihnen völlig fremd, und nichts liegt ihnen ferner, als die Abſicht, der verderbten Geſellſchaft einen Spiegel vorzuhalten. Sie wollen amüſieren, — nichts weiter. Und da ſie geiſtvolle und witzige Männer waren, ſo verſtehen ſie auch wirklich zu amüſieren. Durch geſchickte Anlage der Intrigue, durch raſche Aufeinanderfolge wirklich komiſcher Situationen, durch reichlich eingeſtreute anmutige Bonmots, durch Munterkeit und Schlagfertigkeit der Geſprächsrede wiſſen ſie den Zuſchauer oder Leſer ſo zu feſſeln, daß er wirklich ſich ergötzt und für den Augenblick auch ſeinerſeits um Sittlichkeit ſich nicht kümmert, ſondern alles für recht hält, wenn es nur luſtig, wenn es nur komiſch iſt.

Die Skandalchronik der Familie iſt das Lieblingsthema, ja das faſt einzige Thema, welches die neue Komödie behandelt und eben nur in dem Streben nach komiſcher Wirkung behandelt hat. Einen höheren Flug hat ſie nie genommen. Sociales Luſtſpiel iſt ſie nie geworden.

Das griechiſche Altertum hat auf vielen Litteraturgebieten das Höchſte geleiſtet, was die geſtaltende Schaffenskraft des menſchlichen Geiſtes zu leiſten vermag. Das Luſtſpiel gehört zu dieſen Gebieten nicht. Der Neuzeit, den Franzoſen und Engländern, blieb es vorbehalten, ein Luſtſpiel hervorzubringen, welches mehr iſt, als die ſei es ariſtophaniſch regellos ſei es menandriſch regelrecht gebaute Poſſe.

Warum dem Ruhmeskranze der griechiſchen Litteratur dieſes eine Blatt fehlt, wer möchte es ſagen? Man fühlt ſich verſucht, eine Erklärung zu geben, welche wenigſtens durch eine das individuale Seelenleben betreffende Beobachtung geſtützt werden kann. Mancher große Luſtſpieldichter hat ſeine dramatiſche Laufbahn mit Tragödien begonnen und erſt verhältnismäßig ſpät ſeine wahre Begabung entdeckt. Gerade geiſtvolle Menſchen ſind in der Jugend oft tragiſch geſtimmt; erſt in der Reife der Jahre gelangen ſie zu humorvoller Auffaſſung des Lebens. In der Geſamtentwickelung der ariſchen Kulturvölker ſtellt das Griechentum die Jugend dar. Eben deshalb war es zwar in der Tragödie, nicht aber in der Komödie zu klaſſiſchem Schaffen berufen. Die ariſche Kulturwelt mußte erſt älter werden, um den geeigneten Boden für die Entwickelung des wahren Luſtſpiels darbieten zu können.

§ 9. **Der Einfluß der dramatiſchen Dichtung auf die Entwickelung des Theaters und der mimiſchen Kunſt.** Aufgabe des Theaters

bei Aufführung von Schauſpielen iſt es, die Zuſchauer in die Illuſion zu verſetzen, daß die dargeſtellte dramatiſche Handlung wirkliche Handlung ſei. Dieſe Aufgabe iſt, je nach der Beſchaffenheit des darzuſtellenden Dramas, leichter oder ſchwieriger zu löſen. Je größer die Schwierigkeit der Löſung iſt, deſto mehr wird das Theater zur Vervollkommnung ſeiner Ausſtattung und Technik, deſto mehr werden auch die Schauſpieler zur Vervollkommnung ihrer mimiſchen Kunſt angereizt. Der dramatiſche Dichter kann alſo durch die Anforderungen, welche er an die Leiſtungsfähigkeit des Theaters und der Schauſpieler ſtellt, einen anregenden Einfluß auf die Entwickelung des Theaters und der mimiſchen Kunſt ausüben.

Die volle Löſung der dem Theater (und den Schauſpielern) geſtellten Aufgabe iſt nun freilich von vornherein ausgeſchloſſen. Auch das beſteingerichtete, mit allen Hilfsmitteln der modernen Technik und Wiſſenſchaft arbeitende Theater iſt nicht fähig, der auf der Bühne dargeſtellten Handlung den *vollen* Anſchein der Wirklichkeit zu geben. Und das nicht etwa bloß in ſolchen Fällen, in denen, um dies zu erreichen, phyſiſch unausführbare Veranſtaltungen getroffen werden müßten, ſondern ſelbſt auch dann, wo es ſich um die Nachahmung eines gewöhnlichen und unter ebenfalls ganz gewöhnlichen Verhältniſſen ſich vollziehenden Vorganges handelt. Der aufmerkſame Beobachter auch der kürzeſten und einfachſten Theaterſcene wird ſtets wahrnehmen können, daß die Nachahmung der Wirklichkeit in irgend einer Beziehung unvollſtändig oder mangelhaft iſt.

Das Unvermögen des Theaters zur Herſtellung der vollen Illuſion iſt aber keineswegs ein Nachteil. Denn was das Theater nicht leiſten kann oder nicht leiſten will, das wollen und können, bis zu einem gewiſſen Grade, die Zuſchauer durch ihre Einbildungskraft ergänzen. Dieſe kommen ja in das Theater mit der Abſicht und mit dem Wunſche, ſich täuſchen zu laſſen; infolge deſſen ſind ſie gern bereit, die eigene Phantaſie da vervollſtändigend eintreten zu laſſen, wo das Theater nur Andeutungen, vielleicht ſogar nur recht unbeholfene Andeutungen giebt. Theater und Publikum ſtehen zu einander im Verhältniſſe der Mitarbeiterſchaft. Freilich kann dieſes Verhältnis mannigfach abgeſtuft ſein. Im allgemeinen aber läßt ſich ſagen, daß das Publikum um ſo eifriger und wirkſamer an der Herſtellung der Illuſion mitarbeitet, je lebhafter es ſich für den Inhalt des Dramas intereſſiert. Ein naives Publikum einerſeits und ein kunſtſinniges Publikum anderſeits iſt das beſte, ein blaſiertes Publikum iſt das ſchlimmſte, weit ſchlimmer, als ein dummes.

Die Unzulänglichkeit des Theaters zur Erzeugung der Illuſion kann, wenn ſie keine gar zu große iſt, das Publikum zu beſonders eifriger Mitarbeit anregen, wodurch zwiſchen Theater und Publikum eine, man möchte

ſo ſagen, vertrauliche Beziehung hergeſtellt wird, welche der dramatiſchen Dichtung ſich ſehr erſprießlich erweiſen kann. —

Das erſte Erfordernis zur Hervorbringung der ſceniſchen Illuſion iſt, daß die Bühne den jedesmaligen Schauplatz der dramatiſchen Handlung andeutungsweiſe vergegenwärtige. Dieſes Erfordernis wird mit größerem oder geringerem Aufwande von Mitteln erfüllt je nach der Beſchaffenheit des vom Dichter gewählten Schauplatzes und je nach der Häufigkeit, mit welcher dieſer innerhalb eines und desſelben Dramas wechſelt.

Die griechiſchen Tragiker ſtellten, wie wir bereits dargelegt haben (ſ. oben S. 173 f.), in dieſer Beziehung nur höchſt beſcheidene Anforderungen, allerdings wohl eben nur in Rückſicht auf die geringe Leiſtungsfähigkeit der Bühne. Sie begnügten ſich in der Regel mit nur einem und zwar recht einfach ausgeſtatteten Schauplatz, ſelten bloß verlangten ſie einen einmaligen Wechſel der Dekoration.

Indeſſen auch dieſe beſcheidenen Anſprüche wurden von dem Theater nur in ſehr beſchränktem Umfange erfüllt. Ein Hintergrund und zwei Couliſſen, das war alles, was es gewährte. Eine Vermehrung der Couliſſenpare ſcheint nie vorgenommen worden zu ſein, an die Anbringung von Soffitten nie jemand auch nur gedacht zu haben, ebenſowenig an eine reichlichere Ausrüſtung mit Setzſtücken. Gleichwohl hätten die Tragödien Anlaß genug zur Anfertigung verſchiedenartiger Dekorationen, namentlich ſtimmungsvoller Landſchaften (wie etwa im Oidipus auf Kolonos, im Philoktet, in den Troerinnen ꝛc.) und reich ausgeführter Architekturbilder, geboten. Man ſcheint ſich aber mit dem Notwendigſten begnügt zu haben. Die Bühnenbilder waren aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht einmal perſpektiviſch ausgeführt.

Weniger beſcheiden, als die Tragiker, waren die Komiker. Die Schauplätze, auf denen ſie die Handlung ihrer Dramen ſpielen laſſen, ſind recht mannigfaltig. Bald iſt es eine Straße Athens, bald ein Bauernhof, bald die Pnyx, bald eine romantiſche Landſchaft, bald ſogar die Unterwelt. Selbſt das verſchloſſene Innere der Häuſer öffnen ſie und laſſen uns in Zimmer einblicken, ſo z. B. in die Studierſtube des Euripides. Für ſie hatten alſo der Dekorationsmaler und der Regiſſeur mehr Arbeit. Zur Annahme aber, daß ſie große Kunſt darauf verwandt hätten, liegt um ſo weniger Anlaß vor, als die ſceniſche Ausſtattung der Komödie überhaupt mit geringerer Sorgfalt, als die der Tragödie behandelt wurde. Überdies kümmerten die Dichter der alten Komödie ſich wenig um die Illuſion, ſie zerſtörten ſie ſogar mitunter gefliſſentlich, indem ſie, etwa durch Anrufung des Maſchineumeiſters, die Zuſchauer ausdrücklich darauf aufmerkſam machten, daß es ſich nur um ein Blendwerk handele. Vielleicht darf man

glauben, daß man in der Bühnenausſtattung der alten Komödie ganz abſichtlich zwiſchen dem, was geleiſtet wurde, und dem, was im Intereſſe der Illuſion hätte geleiſtet werden ſollen, einen ſcharfen Gegenſatz beſtehen ließ. Denn ein ſolcher Gegenſatz iſt von komiſcher Wirkung, auch uns ſtimmt die primitive Inſcenierung der Pyramus- und Thisbe-Epiſode im „Sommernachtstraume“ heiter. Jedenfalls aber wurden die öfteren Scenenwechſel in den ariſtophaniſchen Komödien nicht wirklich vollzogen. Man behalf ſich damit, daß man die verſchiedenen Teile der Bühne verſchiedene Örtlichkeiten bedeuten ließ, wobei man ja durch Anbringung eines geeigneten Setzſtückes oder eines Couliſſenbildes der Phantaſie zu Hilfe kommen konnte. Das Innere eines Hauſes dürfte durch eine Art Altan oder Balkon dargeſtellt worden ſein, den man mittelſt eines Drehwerkes, des ſogenannten Ekkyklema, aus der Hintergrundsdekoration hervorrollte, und zwar aus dem oberen Teile derſelben, wenn es ſich um ein Zimmer des erſten Stocks handelte. Dieſe ſehr praktiſche Vorrichtung wurde auch in der Tragödie öfters gebraucht (ſ. S. 92).

Die Beſchaffenheit des Inhaltes ſowohl der Tragödien wie der Komödien nötigte das Theater zur Anbringung und Verwendung von mancherlei Maſchinen. Es mußte namentlich ermöglicht werden, daß auf der Bühne befindliche Perſonen gleichſam in die Unterwelt verſanken oder aus dieſer emporzuſteigen ſchienen; ferner, daß Perſonen von der Bühne aus emporſchwebten; endlich, daß Göttergeſtalten plötzlich wie aus Wolken hervortraten. Alles das ließ ſich mit ſehr einfachen Mitteln bewerkſtelligen. Ein Kellerloch mit angelegter Leiter konnte als Verſenkung dienen; ein auf dem Bühnendache angebrachter Krahn, an dem ein Tau befeſtigt und durch eine Öffnung herabgelaſſen wurde, zum Aufziehen und Herunterbewegen von Perſonen benutzt werden; Götter konnten auf der oberen Balkenlage des hinter der Dekoration befindlichen Gerüſtes erſcheinen, indem der obere Teil der Dekoration aus einander geſchoben wurde. Die Löſung anderer Aufgaben, welche die Dichter ſtellten, mag mehr Kopfzerbrechen gekoſtet haben, wenn man ſich überhaupt die Mühe der Löſung gegeben hat. So z. B. (im „Frieden“) der Luftritt des Trygaios auf ſeinem Rieſenmiſtkäfer. Das Emporſchweben konnte der oben erwähnte Krahn beſorgen, aber wie war der Käfer zu beſchaffen? Das Ungetüm mußte ja leben, denn es bewegte ſich und fraß. Vermutlich ſteckte man einen Menſchen in eine entſprechende Hülle. Schwerer noch kann man ſich erklären, wie (in den „Fröſchen“) der Kahn des Charon über die Bühne gefahren iſt. Vielleicht war es wirklich ein auf Räder geſetzter Kahn. Möglich aber auch, daß die Zuſchauer die Kahnfahrt ſich nur denken mußten und daß gerade ohne den Kahn die Ruderbewegungen des Dionyſos und Charon ſich be-

ſonders drollig ausnahmen. Rätſelhaft bleibt, wie im „Prometheus“ der Felſen ſamt den Okeaniden in die Tiefe verſchwunden ſein ſoll. Eine ſolche Maſſenverſenkung würde ſelbſt unſeren Technikern Verlegenheit bereiten. Man möchte glauben, daß, um das Verſchwinden anzudeuten, der Felſen langſam an hinter ihm befeſtigten Stricken umgeſenkt wurde, die Okeaniden aber ſich platt zu Boden warfen. Indeſſen iſt auch das ſehr fragwürdig.

Alles in allem genommen, hat das Theater durch die dramatiſche Dichtung ſich nicht eben ſehr anregen laſſen zur Vervollkommnung ſeiner Technik. Da verfahren unſere Theaterleitungen, wenn ihnen ausreichende Geldmittel zu Gebote ſtehen, ganz anders, indem ſie eifrig bemüht ſind, ſelbſt das anſcheinend Unmögliche möglich zu machen. Der Einwand, daß die Technik damals noch nicht hinreichend entwickelt geweſen ſei, um den Anforderungen des Dramas voll genügen zu können, iſt mindeſtens nicht ganz zutreffend. Allerdings die damalige, mit der Anwendung des Dampfes, der Elektricität und mancher anderer phyſikaliſcher Mittel noch nicht bekannte Technik konnte vieles nicht leiſten, was die heutige zu leiſten vermag. Aber in einer Zeit, in welcher man gewaltige Tempel und Akropolen, Feſtungen und Belagerungswerkzeuge, große Seeſchiffe und allerlei Fabrikgeräte zu bauen verſtand, da hätte man auch vielartige und beſſere Theatermaſchinen herſtellen können, wenn man es nur gewollt oder, richtiger, wenn man es für notwendig erachtet hätte. Man hielt aber offenbar ein umſtändliches Maſchinenweſen für ſehr entbehrlich. Das war eine ganz richtige Anſchauung. —

Zur Hervorbringung der ſceniſchen Illuſion gehört ferner, daß die Schauſpieler in einer Kleidung auftreten, wie die Perſonen, welche handelnd dargeſtellt werden ſollen, ſie in Wirklichkeit getragen haben oder doch getragen haben würden. Wenn nun die dramatiſchen Dichtungen Gelegenheit zur Vorführung mannigfacher Trachten bieten und das Theater dieſe Gelegenheit ausnutzen will, ſo kann die Bühne die verſchiedenartigſten und maleriſch wirkſamſten lebenden Koſtümbilder zur Anſchauung bringen.

Die griechiſchen Dramatiker aber machten dem Theater die Koſtümfrage ſehr leicht, und das Theater deren Löſung ſich ſehr bequem.

Die in den Tragödien auftretenden Perſonen gehören ausnahmslos der mythiſchen Heroenzeit an, es ſind Könige und Königinnen, Fürſtenſöhne und Fürſtentöchter, Prieſter und Wahrſager, dazu als Gefolge Sklaven und Sklavinnen, Pädagogen und Ammen, als ſonſtige Nebenperſonen Boten, Hirten und was für Leute niederen Standes etwa ſonſt noch auf die Bühne gebracht werden. Zu dieſem Perſonale treten noch die erſcheinenden Götter. Der Chor aber beſteht immer aus gleichem Stande, Geſchlechte und Alter angehörigen und demgemäß auch gleichgekleideten Perſonen, mögen es

nun Krieger oder Bürger, Frauen oder Mädchen ſein. Das geſamte auftretende Perſonal, Schauſpieler und Chor, iſt faſt immer ein griechiſches. Ausländer werden — wenn man von den Trojanern abſieht, welche man aber ſchwerlich auf der Bühne irgendwie von den Griechen unterſchieden hat — in der Tragödie nur ſehr ſelten auf die Bühne gebracht: als handelnde Perſonen treten ſie nur in den „Perſern“, als Chor nur ebenda und in den „Phoiniſſen“ auf.

Die Koſtümierung der tragiſchen Schauſpieler und Choreuten konnte freilich keine Schwierigkeiten machen. Man vereinfachte ſich die Sache aber noch dadurch, daß man eine rein konventionelle und typiſche, überdies wenig kleidſame und noch weniger bequeme Tracht in Anwendung brachte, deren Einzelheiten bereits oben (S. 109 f.) angegeben worden ſind. Dieſe Theatergewandung entbehrte nicht einer gewiſſen Feierlichkeit und Pracht, maleriſch aber war ſie gewiß nicht. Selbſtverſtändlich ſchloß eine derartige Kleidung jede geſchichtliche Treue aus.

Eine Umkleidung während der Aufführung war — abgeſehen von dem Falle, daß ein Schauſpieler mehrere Rollen ſpielte — in der Tragödie ſehr ſelten. Es herrſchte auch in dieſer Beziehung Einfachheit und zugleich Eintönigkeit.

Selbſt die in Götterrollen auftretenden Schauſpieler waren, man möchte ſagen, lächerlich einfach gekleidet und wohl nur an ihren Attributen kenntlich. Nie hat man daran gedacht, die idealen Göttergeſtalten, welche die bildende Kunſt erſchaffen hatte, auf der Bühne nachzubilden.

In der Komödie wurde noch weniger Wert auf das Koſtüm gelegt. Die in den Rollen von Bürgern, Bauern und Sklaven auftretenden Schauſpieler trugen die Kleidung des gewöhnlichen Lebens, wie das ja ſachgemäß war; die Götter und wahrſcheinlich ebenſo auch die allegoriſchen Geſtalten erſchienen als greuliche Karikaturen.

Die meiſte Sorgfalt wandte man dem Koſtüm des Chors zu, namentlich wenn die Choreuten als Tiere oder phantaſtiſche Weſen (z. B. als Wolken) gekennzeichnet werden ſollten. Indeſſen hat man jedenfalls auch dann eben nur gerade ſoviel gethan, als unbedingt gethan werden mußte, um den Chor überhaupt kenntlich zu machen. Man darf dies ſchon aus der verhältnismäßigen Billigkeit der komiſchen Choregie ſchließen. Nicht entfernt reichte die Ausſtattung des komiſchen Chors an die Eleganz des Balletts in einer unſerer Zauberpoſſen oder Märchenopern heran.

Das Theater hat ſich alſo durch die dramatiſche Dichtung nicht zu einer künſtleriſchen Auffaſſung und Ausbildung des Koſtümweſens anregen laſſen. —

Zur ſceniſchen Illuſion iſt endlich und namentlich erforderlich, daß die

Schauſpieler ſo ſprechen und ſich ſo bewegen, wie die Perſonen, welche ſie darſtellen ſollen, in der betreffenden Lage es in Wirklichkeit gethan haben oder thun würden. Dadurch wird dem Schauſpieler eine ſchwere Pflicht auferlegt. Indeſſen kann ihm der Dichter die Erfüllung derſelben erleichtern, indem er nur einfache Charaktere zeichnet, die beſonders ſchwer darſtellbaren Situationen vermeidet und eine leicht zu handhabende Sprache braucht. Der Dichter kann alſo in jeder von ihm geſchaffenen Rolle dem Schauſpieler eine ſchwerere oder leichtere Aufgabe ſtellen. Je ſchwieriger die Aufgabe iſt, welche der Schauſpieler zu löſen hat, um ſo mehr wird — unter normalen Verhältniſſen — der Schauſpieler angeregt werden, ſich in der mimiſchen Kunſt zu vervollkommnen.

Die griechiſchen Tragiker haben es den Schauſpielern wahrlich leicht gemacht. Denn erſtlich ſind die tragiſchen Charaktere ſehr einfach und klar. Man wird ſich deſſen recht bewußt, wenn man Vergleiche zwiſchen antiken und modernen Tragödienhelden anſtellt. Um wieviel ſchwieriger iſt z. B. einen Macbeth oder eine Maria Stuart darzuſtellen, als etwa einen Oidipus oder eine Elektra! Beſonders ſchwierige Probleme der modernen Schauſpielkunſt, wie z. B. die Hamlet- oder Othello-Rolle, mögen dabei ganz außer Betracht bleiben. Die antike Tragödie ſtellt eben ein leidenſchaftlich erregtes, aber einfaches, gleichſam auf nur einen Grundton geſtimmtes Seelenleben dar, die moderne (romantiſche) Tragödie ein ebenfalls leidenſchaftliches, aber zugleich auch vielſeitiges Seelenleben, in welchem gleichſam verſchiedenartige Töne zu einer pſychiſchen Einheit verſchmelzen.

Sodann fehlen in den griechiſchen Tragödien entweder ganz oder doch nahezu gewiſſe Scenenarten, welche der ſchauſpieleriſchen Deklamation und Mimik beſondere Schwierigkeiten entgegenſtellen. Kampfſcenen werden nie dargeſtellt. Der Schauſpieler kam alſo nie in die Lage, fechten zu müſſen, und war dadurch einer recht peinlichen, leicht mißlingenden und dann unendlich komiſch wirkenden Aktion überhoben. Liebesſcenen waren ebenſo ungebräuchlich —, auch ein großer Vorteil für die Schauſpieler, weil eine Gelegenheit weniger zur Entfaltung unfreiwilliger Komik. Scenen, in denen leiſe oder zur Seite geſprochen werden muß, ſind wenigſtens ſehr ſelten, denn die akuſtiſchen Verhältniſſe des griechiſchen Theaters verboten ihre häufigere Anwendung. Endlich findet alles Sterben — bekanntlich ein mimiſch ſehr ſchwer darſtellbarer Vorgang — hinter der Bühne ſtatt. Der einzige Ausnahmefall iſt der Selbſtmord des Aias, aber auch er wurde wohl nicht inmitten der Bühne, ſondern halbverſteckt hinter einem Setzſtücke, das etwa ein Gebüſch bedeuten konnte, dargeſtellt (oder wandte man das Ekkyklema an? vgl. Bethe p. 125 f.). Leichen wurden durch Puppen dargeſtellt, ſo daß die undankbare Rolle des Toten hinwegfiel.

Das Mienenſpiel — jener für die moderne Mimik ſo wichtige Beſtandteil ſchauſpieleriſcher Kunſtübung — war für den griechiſchen Schauſpieler infolge des Gebrauchs der Maske einfach nicht vorhanden. Sehr zum Nachteil der Darſtellung. Denn was man als Erſatz brauchte, die charakteriſtiſche Bemalung der Maske, namentlich verſchiedene Geſtaltung der Augenbrauen, war ſelbſtverſtändlich nur ein elender Notbehelf. Geradezu lächerlich muß es uns ſcheinen, wenn mitunter die eine Augenbraue auf der Maske in die Höhe gezogen, die andere geſenkt war, um verſchiedene Stimmung auszudrücken, ſo daß nun der Schauſpieler in der einen Scene dieſe, in der anderen jene Seite dem Publikum zuwenden mußte.

So war der Schauſpieler in der Tragödie (ebenſo auch in der Komödie) auf die Mimik der Hände und des Leibes beſchränkt. Aber lebhafte Handbewegungen galten als unſchicklich, und die Bewegungen des Leibes waren durch die Polſterung und den Kothurn wenigſtens ſehr behindert, obwohl nicht gerade unmöglich gemacht, denn z. B. das Niederknieen (in der Rolle eines Hilfeflehenden u. dgl.) kommt oft genug vor. Die ganze tragiſche Aktion ſcheint ſich auf die Anwendung beſtimmter typiſcher Geſten beſchränkt zu haben. Der griechiſche Tragöde war mithin im weſentlichen nur Deklamator. Als ſolcher hatte er wegen der Akuſtik des Theaters eine phyſiſch ſehr anſtrengende Aufgabe zu löſen, aber künſtleriſch war ſie aus den oben angedeuteten Gründen verhältnismäßig leicht.

Der Geſamtcharakter der tragiſchen Schauſpielerleiſtung war, wie aus dem Geſagten ſich ergiebt, durchaus nicht realiſtiſch; auch idealiſtiſch kann man ihn nicht nennen, ſondern man kann ihn am beſten als deklamatoriſch-ſteif bezeichnen. Die tragiſche Schauſpielkunſt der Griechen hat durchaus nicht geleiſtet, was ſie hätte leiſten können. Die tragiſchen Dichter haben keine großen Tragöden erzogen. Die Schuld lag freilich nicht an ihnen, ſondern an den Verhältniſſen, namentlich an dem ſakralen Weſen der Tragödie.

Der komiſche Schauſpieler, der leichte Gewandung und niedrige Schuhe trug, konnte ſich freier bewegen und machte von dieſer Möglichkeit gewiß ausgiebigen Gebrauch. Aller Wahrſcheinlichkeit nach ſtrebte er nach derb realiſtiſcher Darſtellung und mag in dieſer Beziehung Vortreffliches geleiſtet haben. Aber auf das Mienenſpiel mußte auch er verzichten. —

Die orcheſtiſchen Leiſtungen des Chors umfaßten alle Arten des Tanzes, vom feierlichen Marſche an bis zum ſchamlos wilden Cancan. —

Alles in allem genommen, hat die dramatiſche Dichtung der Griechen auf die Entwickelung des Theaters und der mimiſchen Kunſt einen auffällig geringen Einfluß ausgeübt.

§ 10. **Die Einwirkung des griechiſchen Theaters auf das Theater anderer Völker.** Der tiefgreifende Einfluß, welchen die griechiſche Kultur auf die Kultur der Völker des geſamten Mittelmeergebietes und des vorderen Aſiens ausgeübt hat, läßt erwarten, daß auch das griechiſche Theater eingewirkt habe auf die Entwickelung des Theaters jener Völker, falls dieſelben ein ſolches überhaupt beſaßen. Dieſe Vorbedingung ſcheint nun meiſtenteils gar nicht erfüllt geweſen zu ſein. Von einem Theater der Lydier, Karer, Lykier und anderer Vorderaſiaten wiſſen wir wenigſtens nichts. Die ſemitiſchen Völkerſchaften der ſyriſchen Lande haben aller Wahrſcheinlichkeit nach nie weder ein Drama noch eine mimiſche Kunſt entwickelt, ebenſo unfruchtbar ſind in dieſer Beziehung die Hamiten (Ägypter) und Semiten (Karthager) Nordafrikas geweſen. So war denn überall dort dem griechiſchen Theater die Möglichkeit eines belebenden und umgeſtaltenden Einfluſſes benommen, nur verpflanzt konnte es dorthin werden. Und das iſt denn auch in weitem Umfange geſchehen, namentlich durch die Eroberungszüge Alexanders d. Gr. und die infolge derſelben entſtehenden Diadochenreiche. Indeſſen von einer eigenartigen Entwickelung des griechiſchen Theaters in den aſiatiſchen Ländern oder auch in Alexandria iſt nichts überliefert. Es ſcheint, daß es in dem fremden Boden ſtets nur eine fremde Pflanze geblieben, zu einem wirklichen Wurzelſchlagen nicht gelangt iſt. Die griechiſchen Bühnen in den Oſtländern mögen — ganz ſo wie etwa heute die deutſchen und franzöſiſchen Bühnen in Rußland — an vielen Orten zu äußerer Blüte gelangt ſein und eine wichtige Stellung im Geſellſchaftsleben der oberen Stände, ſoweit dieſe helleniſiert waren, eingenommen haben, dem eigentlichen Volke aber blieben ſie gewiß immer Stätten einer fremden, unverſtandenen Kunſt. —

In den griechiſchen Kolonialſtädten Unteritaliens und Siciliens blühte das Schauſpielweſen ebenſo wie im Mutterlande ſelbſt. Namentlich in Sicilien, aus welcher Inſel ja auch Dichter hervorgingen, deren Schaffen für die Entwickelung des Dramas bedeutſamer geworden iſt (Epicharm u. a.; mittelbar darf auch Theokrit als der, um ſo zu ſagen, intellektuelle Urheber des — freilich erſt neuzeitlichen — Hirtendramas hier genannt werden). Ob nun aber das griechiſche Theater in Italien die Entſtehung eines Schauſpiels bei den italieniſchen Völkern, namentlich bei den Etruskern und Oskern, veranlaßt oder doch befördert hat, das kann wohl vermutet, nicht aber bewieſen werden. Glauben möchte man jedenfalls, daß die in Kampanien heimiſche atellaniſche Poſſe ein acclimatiſierter Ableger des griechiſchen Mimus war, oder ſollten umgekehrt die Griechen dieſe dramatiſche Gattung den Oskern entlehnt haben? Das iſt durchaus unglaubhaft.

In welchen nahen Beziehungen das römiſche Theater zu dem griechiſchen

ſteht, davon wird im nächſten Abſchnitte ausführlicher die Rede ſein. Hier werde nur bemerkt, daß, ſo abhängig auch die Römer von den Griechen waren, ſie doch immerhin im Theaterweſen nicht ganz des Ruhmes der Selbſtändigkeit entbehren. —

Mittelbar hat das griechiſche Theater eingewirkt auf das Theater der Neuzeit. Welcher Art dieſe Einwirkung war und wie verſchiedenartig ſie ſich bei den verſchiedenen Völkern geſtaltete, davon werden wir in ſpäteren Abſchnitten eingehender zu ſprechen haben. Hier ſollen und können einige bruchſtückartige Bemerkungen genügen.

Das griechiſche Theater hat die griechiſche Kultur, zu deren eigenartigſten Beſtandteilen es gehörte, nicht überlebt, ſondern iſt mit ihr dahingeſiecht und abgeſtorben. Den merkwürdigen Wandel des Hellenismus zum Byzantinismus hat das Theater nicht an ſich erfahren, es war bereits tot, bevor er vollzogen ward.

Das weſteuropäiſche Mittelalter war von dem antiken Griechentum durch die denkbar weiteſte geiſtige Kluft getrennt. Mehr ſcheinbar nur, als wirklich, wird dieſe überbrückt durch Ariſtoteles' Einfluß auf die Entwickelung der Scholaſtik. Will man aber dieſen Einfluß als eine Brücke anerkennen, ſo iſt dieſelbe doch nur ein vereinzelter Steg in den ſchwindelnden Höhen des abſtralten Denkens. Die äſthetiſche Seite der helleniſchen Kultur war den Romanen und Germanen des Mittelalters nicht nur völlig unbekannt, ſondern auch völlig unfaßbar, völlig unverſtändlich.

Weder das altgriechiſche Epos noch das altgriechiſche Drama hat irgendwie eingewirkt auf die Geſtaltung der ſei es gelehrten ſei es volkstümlichen Dichtungen des Mittelalters. Vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhunderte waren in Weſteuropa ſtets nur vereinzelte Perſonen der altgriechiſchen Sprache kundig, ohne dadurch zu einer fruchtbringenden Beſchäftigung mit griechiſchen Dichtern angeregt zu werden.

Das Theater der Griechen war den Menſchen des abendländiſchen Mittelalters einfach unbekannt.

Erſt der Humanismus, jener Lieblingsſohn der ſeit dem 14. Jahrhunderte aufblühenden Renaiſſancekultur, hob den Schleier, der die Kunſt und die Litteratur der Hellenen ſo lange Zeit den Blicken der Menſchen verhüllt hatte. Aber nur ſehr langſam und unvollſtändig hob er ihn. Denn zunächſt bedeutete die Renaiſſance vornehmlich ein Streben nach Wiederbelebung des Römertums. In Sonderheit lernte man die Werke der griechiſchen Litteratur nur ſehr allmählich in den Urtexten kennen, und es währte Jahrhunderte, bevor dieſe Kenntnis, welche überdies lange Zeit hindurch nur von wenigen Gelehrten erworben wurde, ſich befruchtend erwies für das geiſtige Leben. Am früheſten bethätigten Platons Schriften ſolche Kraft.

Auch die dramatiſche Dichtung der Renaiſſance verharrte zunächſt durchaus auf römiſchem Boden. Seneca in der Tragödie, Plautus und Terenz in der Komödie galten als Muſter. Aiſchylos, Sophokles, Euripides, Ariſtophanes wurden nur ſelten nachgeahmt. Verhältnismäßig am häufigſten noch Euripides, der moderne unter den antiken Tragikern. Sehr wenig Sophokles. Faſt gar nicht Aiſchylos. Nur ganz vereinzelt Ariſtophanes. Die beiden letzteren Dichter ſchützte der ſchwer überſteigbare Zaun ihrer Sprache vor häufigerer Ausbeutung. Denn man muß ſich immer vergegenwärtigen, daß bis etwa zum Ausgange des 17. Jahrhunderts eine gründliche, auch ſchwierigen Dichtertexten gewachſene Kenntnis des Griechiſchen ungemein ſelten war.

So übte das griechiſche Drama faſt nur mittelbar, inſofern als es die Grundlage für das römiſche Drama geweſen war, Einfluß auf die Entwickelung der modernen Bühnendichtung. Dieſer Einfluß war keineswegs ein ſehr tiefgreifender, er beſchränkte ſich im weſentlichen auf die Technik. In gewiſſen Beziehungen wirkte er da ohne Zweifel ſehr günſtig, in mancher anderen aber wieder nachteilig. Der wichtigſte Gewinn, den er brachte, war die Erkenntnis des Geſetzes von der Einheit der Handlung. Dadurch wurde ſelbſt dem, im übrigen ganz außerhalb der klaſſiſchen Bahnen ſich bewegenden, romantiſchen Drama die Möglichkeit künſtleriſchen Aufbaues gegeben. Nachteilig war vor allem, daß humaniſtiſch gebildete Bühnendichter eben durch ihre Bildung verleitet wurden, ihre Stoffe mit Vorliebe der antiken Mythologie und Geſchichte zu entnehmen und alſo Werke zu ſchaffen, welche wieder nur den humaniſtiſch Gebildeten voll verſtändlich waren. Am weiteſten in der Erneuerung der Technik des antiken Dramas gingen die Franzoſen, indem ſie ſich die Einheit der Zeit und des Ortes als Regel auferlegten. Aber auch die Franzoſen ließen die Nachahmung der Antike bei der Technik, alſo bei der Form bewenden, und ſelbſt in Bezug auf dieſe hielten ſie mit der Nachahmung inne, wo das antike Verfahren zu dem modernen Denken in allzuſcharfen Gegenſatz trat. So hatten die franzöſiſchen Tragiker anfangs den Chor übernommen, aber ſehr bald wurde er wieder beſeitigt oder doch nur ausnahmsweiſe angewandt.

Von einem Wiederaufleben des griechiſchen Dramas in der Neuzeit kann gar keine Rede ſein. Vereinzelte und glückliche und ſelbſt geniale Nachbildungen antiker Dramen, deren die deutſche und die engliſche Litteratur ſich rühmen dürfen, geben keinen Grund ab, anders zu urteilen. Denn es ſind das eben nur vereinzelte Dichtungen. Das moderne Drama iſt ſeinem Geiſte und ſeinem Weſen nach modern, iſt modern auch dann, wenn es, wie in der franzöſiſchen „klaſſiſchen“ Tragödie, halbantike Form trägt. Selbſtverſtändlich beſitzt das moderne Drama den beſtbegründeten Anſpruch

darauf, ſeinem Geiſte und Weſen nach modern ſein zu dürfen. Wäre es anders, ſo würde es ja einen Anachronismus darſtellen.

Das griechiſche Drama wurzelte in der Religion, war hervorgegangen aus dem Gottesdienſte. Das moderne Drama hätte folglich, um dem griechiſchen ähnlich, auch dem Geiſte nach ähnlich zu werden, in innere Verbindung mit der Kirche treten müſſen. Dieſe Verbindung herzuſtellen, wäre vielleicht gerade in der Zeit, in welcher das moderne Drama entſtand — es war das das Zeitalter ebenſowohl des auf ſeiner Höhe ſtehenden Humanismus wie auch das der Kirchenerneuerung (etwa das 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts) —, gar nicht unmöglich geweſen. Niemand aber hat ernſtlich den Verſuch dazu unternommen. Als dann nach mehr denn einem Jahrhunderte Corneille und Racine geiſtliche Schauſpiele ſchrieben, war die günſtige Zeit für die Zuſammenführung von Theater und Kirche bereits vorüber.

Die mittelalterlichen Myſterien, Mirakelſpiele und Moralitäten liegen formal weit ab von dem griechiſchen Drama, ja, ſtehen in ihrer Technik in ſchreiendem Gegenſatze zu dieſem. Aber dem Geiſte nach ſind gerade ſie dem antiken Drama nahe verwandt, und gerade ſie alſo hätten die Grundlage für eine geiſtige Erneuerung des letzteren abgeben können. Statt deſſen hat die Renaiſſance nach Kräften dazu beigetragen, das mittelalterliche Schauſpiel zu zerſtören.

Freilich wenn man erwägt, daß die Zeit, in welcher die Anlehnung des modernen Dramas an die Religion vielleicht ausführbar geweſen wäre, das Zeitalter zwar der Kirchenerneuerung, aber zugleich auch der Kirchenſpaltung war, kann man ſich nicht verhehlen, daß ein an die Religion ſich anlehnendes Drama notwendig auch den Zwiſt der Bekenntniſſe in ſich aufgenommen und die Bühne zu einem Werkzeuge der ſtreitenden Kirchen gemacht haben würde. —

Ebenſowenig oder vielmehr noch weniger, als ein wirkliches Wiederaufleben des antiken *Dramas*, hat ein Wiederaufleben des griechiſchen *Theaters* ſtattgefunden. Das neuzeitliche Bühnenweſen ſtimmt mit dem griechiſchen nur in ſolchen Dingen überein, in Bezug auf welche Übereinſtimmung geradezu ſelbſtverſtändlich, Abweichung unmöglich iſt. In jeder anderen Hinſicht aber beſteht große, zum Teile ſogar gegenſätzliche Verſchiedenheit. Wenn wir das im einzelnen nachweiſen wollten, ſo würden wir einerſeits bereits Geſagtes wiederholen, andrerſeits das, was ſpäter zu ſagen ſein wird, vorweg nehmen müſſen.

Die mimiſche Kunſt der Griechen wirkt wohl kaum noch irgendwie auf die moderne Schauſpielkunſt nach. Möglich iſt es aber immerhin, daß manche traditionelle Geſten der italieniſchen und franzöſiſchen Schauſpieler im letzten Grunde auf griechiſcher Kunſtübung beruhen.

Zweiter Abſchnitt.

Das römiſche Theater.

§ 11. **Die Entwickelung des römiſchen Dramas.** Die Römer waren dem Grundweſen ihres Charakters nach ein bäuerliches Volk mit allen den Vorzügen, aber auch allen den Schwächen eines ſolchen. Echt bäuerliche Charakterzüge der Römer waren ihr Ordnungsſinnn, ihr Rechtsſinn, ihr Erwerbsſinn, endlich ihr Verſtändnis für alle praktiſchen Fragen und Verhältniſſe des Lebens. Echt bäuerliche Züge waren aber auch ihr kraſſer Aberglaube, ihre Gefühlsroheit, ihre geringe künſtleriſche Beanlagung, ihr Mangel an dem Sinne für das Ideale.

Der Verlauf der römiſchen Geſchichte läßt, in Bezug auf die Kulturverhältniſſe, ſich kurz bezeichnen als die allmähliche Entbauerung des römiſchen Volkes, als die Entwickelung eines bäuerlichen zu einem ſtädtiſchen und ſchließlich zu einem großſtädtiſchen Volke.

Den entſcheidenden Wendepunkt für dieſe Entwickelung bildet das Ende des erſten puniſchen Krieges. Der von den Römern über die Karthager errungene Sieg erhob Rom — zunächſt freilich noch nicht endgültig — zur Vormacht im ganzen Mittelmeergebiete.

Ein Volk kann eine politiſche Großmachtsſtellung, welche es durch phyſiſche Kraft und durch eine die realen Verhältniſſe klug berechnende Staatskunſt ſich gewonnen hat, nur dann auf die Dauer behaupten, wenn es dieſelbe durch eine höhere Kultur zu ſtützen vermag.

Die Römer eigneten dieſe Stütze ſich an, indem ſie, ſoweit ſie es vermochten, die griechiſche Kultur übernahmen. Vorbereitet war dieſer Schritt durch die alten Beziehungen Roms zu den unteritaliſchen Griechen. Befördert wurde er durch die Unterwerfung Griechenlands unter römiſche Herrſchaft und durch die Aufnahme zahlreicher griechiſcher Elemente in das römiſche Volkstum. Von großer Wichtigkeit hierfür war das Beſtehen der Sklaverei: griechiſche Sklaven waren vielfach thätig als Vermittler griechiſcher Kultur. —

Die erſten Jahrhunderte der römiſchen Geſchichte waren ganz oder doch nahezu litteraturlos. Dem bäuerlichen Volke fehlten eben litterariſche Neigungen und Fähigkeiten. Erſt durch die Einwirkung des griechiſchen Geiſteslebens auf das römiſche wurde das Entſtehen eines römiſchen Schrifttums ermöglicht und veranlaßt.

Es liegt uns hier fern, die lateiniſche Litteratur charakteriſieren zu wollen. Für uns genügt es, die eine bekannte Thatſache hervorzuheben, daß

dieſe Litteratur, namentlich aber die lateiniſche Dichtung ihre Entwickelungsbahnen durch die griechiſche vorgezeichnet erhielt und im weſentlichen ſtets griechiſchen Vorbildern nachſtrebte.

Indeſſen gerade von dem Drama gilt dies nicht unbedingt.

Unter allen Dichtungsgattungen war die dramatiſche zweifellos diejenige, in welcher die zu poetiſchem Schaffen wenig beanlagten Römer noch am eheſten zu ſelbſtändiger Thätigkeit berufen waren. Der berechtigte Stolz des Römers auf die ruhmreiche Geſchichte ſeines Volkes mußte den Gedanken ihm nahe legen, die Großthaten der Vorzeit in dramatiſcher Verklärung wieder aufleben zu laſſen. In der Befähigung des Römers aber für die ſcharfe Beobachtung der Verhältniſſe des praktiſchen Lebens war die wichtigſte Vorbedingung für das Entſtehen eines realiſtiſchen Luſtſpieles erfüllt.

Und in der That haben die Römer auf dramatiſchem Gebiete eine verhältnismäßig große Selbſtändigkeit bewieſen und verhältnismäßig Bedeutendes geleiſtet. Sie haben nicht nur ſowohl die Tragödie wie auch die Komödie der Griechen mit Erfolg nachgebildet, ſondern ſie haben ſich auch ein nationales geſchichtliches Schauſpiel und ein nationales Luſtſpiel geſchaffen.

Im September des Jahres 240 an dem Feſte der römiſchen Spiele ließ Livius Andronikus, ein tarentiniſcher Grieche, der Sklave in einer vornehmen römiſchen Familie geweſen und nach ſeiner Freilaſſung Sprachlehrer geworden war, die erſte römiſche Tragödie und die erſte römiſche Komödie aufführen. Es waren das die erſten lateiniſchen Dramen überhaupt.

Nun folgte eine, etwa ein Jahrhundert oder ein wenig länger währende, Zeit üppiger Blüte des Dramas. Sowohl Tragödien als auch Komödien wurden geradezu in Maſſen hervorgebracht, wobei beachtenswert iſt, daß mehrfach Dichter auftraten, welche in beiden Gattungen des Dramas thätig waren. In Griechenland iſt das, ſoviel wir wiſſen, unerhört geweſen. Wenn es in Rom geſchah, ſo zeugt das nun freilich gewiß nicht für ein höheres Maß dramatiſcher Begabung, ſondern weit eher dafür, daß die dramatiſche Dichtung in Rom mit einer Art von gewerbsmäßiger Routine betrieben wurde, wie dies bei einer meiſtenteils auf Nachahmung ſich beſchränkenden litterariſchen Thätigkeit ſehr wohl möglich und auch ſehr gewöhnlich iſt.

Auch eine Nachblüte war dem römiſchen Drama noch beſchieden. Sie erſtreckte ſich, wenigſtens für die Tragödie, bis in die Kaiſerzeit hinein. Der letzte namhafte tragiſche Dichter dürfte Curiatius Maternus geweſen ſein, der unter Nero und Vespaſian ſchrieb. Tacitus gedenkt ſeiner rühmend im Dialoge über die Redner. Auf dem Gebiete des Luſtſpiels endet die ſchöpferiſche Periode ungefähr mit dem Untergange der Republik, ohne daß

zwiſchen beiden Ereigniſſen ein urſächlicher Zuſammenhang anzunehmen wäre. Vom zweiten nachchriſtlichen Jahrhunderte ab war jedenfalls die dramatiſche Schaffenskraft völlig erſtorben, wenn auch die ſceniſchen Aufführungen noch fortdauerten und gelegentlich alte Stücke neu bearbeitet wurden. Am Ausgange des Altertums aber iſt das Drama nur noch eine gelehrte Erinnerung. Aufführungen finden nicht mehr ſtatt. Komödien werden allenfalls wenigſtens geleſen, von Tragödien höchſtens noch die des Seneca. Ja, der Name „Tragödie“ beginnt unverſtändlich zu werden oder vielmehr im Sinne eines Gedichtes über tragiſche Ereigniſſe ganz im allgemeinen verſtanden zu werden, ſo daß auch ein epiſches Gedicht, wie das des Dracontius über Oreſtes, als „tragoedia“ bezeichnet wird. Eine ähnliche Erweiterung erfährt der Begriff der „comoedia“, ein Vorgang, aus welchem ſich ja bekanntlich der Titel der Dichtung Dante's „la Divina Commedia“ erklärt. Kurz, die Litteratur ward auf lange Jahrhunderte hinaus durch und durch undramatiſch.

Verhältnismäßig raſch alſo verblühte das römiſche Drama. Die Erſcheinung hat an ſich gar nichts Befremdliches an ſich, denn ſie wiederholt ſich mit ſehr beachtenswerter Regelmäßigkeit bei allen Völkern, welche ein Drama entwickelt haben, iſt alſo offenbar in allgemein menſchlichen Urſachen begründet. Was aber die Römer anbelangt, ſo laſſen ſich leicht auch beſondere Gründe finden, um den frühzeitigen Verfall des Dramas zu erklären. Zunächſt mag ein rein äußerlicher Umſtand verhängnisvoll gewirkt haben. Die Theater wurden in ſehr großem Maßſtabe angelegt, auf viele Tauſende von Zuſchauern berechnet. Das war ja notwendig bei der immer ſteigenden Bevölkerungszahl, welche einen immer größeren Zudrang zu den Theatern bedingte, zumal da deren Beſuch in weitem Umfange unentgeltlich war. Je größer aber das Theater iſt, deſto mehr verringert ſich, namentlich für die Inhaber der von der Bühne entfernten Plätze, die Wirkſamkeit der dramatiſchen Aufführung, denn die Stimme der Schauſpieler vermag den weiten Raum nicht genügend auszufüllen, und ſelbſt von der Mimik geht den ferner Sitzenden vieles verloren. Das muß lähmend auf die Teilnahme der Zuſchauer einwirken, ja denen, welche für Dichtung weniger Empfänglichkeit beſitzen und die Mühe größerer Anſtrengung des Ohres und Auges ſcheuen, den Beſuch des Theaters geradezu verleiden. Die große Maſſe des Volkes wird alſo lieber Schauſtätten aufſuchen, welche bequemere Unterhaltung darbieten. Und ſolche waren ja in den Amphitheatern und Cirken vorhanden. Dort gab es überdies Dinge zu ſehen, die weit amüſanter und nervenaufregender waren, als dramatiſche Aufführungen. Die Konkurrenz mit Tierhetzen und Fechterſpielen kann kein Theater aushalten. So wurde die Maſſe des römiſchen Publikums aus dem Theater

herausgelangweilt und sogar herausgelockt. Die höher Gebildeten hätten nun freilich dem Drama treu bleiben können. Das wäre wohl auch geschehen, wenn es, wie bei uns, kleine Theater gegeben hätte, in denen die auserwählte Schar der Kunstverständigen sich hätte sammeln können. Das aber war eben nicht der Fall. So war es begreiflich, daß auch die Gebildeten sich mehr und mehr zurückzogen aus den verödenden Riesentheatern, auf deren Bühne eine feinere Entwickelung der mimischen Kunst doch nicht möglich war. Zu alledem kommt noch eins. Das Drama bedarf zu seinem Gedeihen des Nährbodens eines seiner selbst sich bewußten Volkstums. Ein solcher Boden war in dem älteren Rom noch vorhanden; er ging verloren in der späteren Zeit, als Rom die Hauptstadt des Erdkreises geworden war. Da versank das Römertum mehr und mehr in Kosmopolitismus. Die Bevölkerung Roms, und nicht nur Roms allein, sondern des ganzen Italiens, wurde zu einem buntscheckigen Völkergemische, zu einem wahren Völkerbrei, aus welchem erst im Laufe langer Zeit aufs neue ein wirkliches Volk, das italienische, sich gestaltete. Man darf vielleicht sogar behaupten, daß dieser Entwickelungsvorgang selbst heute noch nicht voll abgeschlossen ist.

Der Kosmopolitismus ist unverträglich mit dem wirklichen Drama, höchstens das bloßer Belustigung und gemeinem Sinnenreize dienende Schauspiel kann er dulden (man vgl. auch den Schlußteil dieses §).

Nach diesen Bemerkungen über die allgemeine Entwickelung des römischen Dramas lassen wir noch einige über diejenige der einzelnen dramatischen Gattungen folgen.

In der Nachahmung der griechischen Tragödie wurde von den Römern Euripides entschieden vor Sophokles, namentlich aber vor Aischylos bevorzugt (von anderen Dichtern kann hier ganz abgesehen werden, da sie nur sehr vereinzelt berücksichtigt worden sind). Dieses Hervorragen des Euripides ist durchaus begreiflich, es hat sich ja auch in der Entwickelung der französischen Tragödie — fast naturgemäß — wiederholt. Euripides ist eben unter den Griechen der am wenigsten griechische, der am meisten allgemein menschliche Dichter, seine Dramen lassen sich also am leichtesten in fremden Boden verpflanzen. Für die Römer besaß er überdies die Anziehungskraft der Rhetorik, ebenso wie später für die Franzosen.

Von den Tragödien der republikanischen Zeit sind uns leider nur Bruchstücke erhalten, indessen ist die Zahl derselben doch so erheblich, daß wir aus den Fragmenten ein Urteil über die einstige Gesamtheit wenigstens, um so zu sagen, in Umrissen zu gewinnen vermögen. Aus der Kaiserzeit besitzen wir noch acht Tragödien des Seneca.

Die älteren Tragiker entbehren nicht ganz der Selbſtändigkeit. Sie beſaßen den Mut und ſelbſt ein gewiſſes Geſchick, um an den griechiſchen Vorlagen gelegentlich Abänderungen vorzunehmen, welche mitunter nicht unglücklich waren. So ſtrebten ſie zuweilen darnach, den tragiſchen Grundton des griechiſchen Dramas zu verſtärken, die weicheren Töne daraus zu entfernen und alſo die Geſamtwirkung einheitlicher und eindringlicher zu machen. Jedenfalls arbeiteten ſie nicht als ſklaviſch befangene Überſetzer, ſondern bemühten ſich, und, allem Anſcheine nach, nicht ohne Erfolg, den fremden Dichtungen den Stempel des Römertums aufzudrücken. Dazu trug auch die markige, offenbar abſichtlich archaiſch gehaltene Sprache, deren ſie ſich bedienten, weſentlich bei. Es dürften in der That dieſe römiſch-griechiſchen Tragödien mehr geweſen ſein, als Erzeugniſſe philologiſcher Studierſtubenarbeit, der Hauch eines eigenartig römiſchen dramatiſchen Genius muß ſie durchweht haben. Gerade dadurch mögen ſie ungenießbar geworden ſein, als im kosmopolitiſchen Dunſtkreiſe des Kaiſerreiches das alte Römertum ſich aufgelöſt hatte.

Ein ſelbſtändiges Verfahren ſchlugen die altrömiſchen Tragiker bezüglich des Chors ein. Sie behielten ihn bei, geſtalteten ihn aber in ſeinem Weſen um. Schon daß ſie ſeinen Standort von der Orcheſtra auf die Bühne ſelbſt verlegten und daß ſie unter Umſtänden die Anzahl der Choreuten weit über das griechiſche Normalmaß hinaus ſteigerten, ja daß ſie bisweilen Doppelchöre auftreten ließen, waren kühne und für die Technik des Dramas bedeutſame Neuerungen. Wichtiger aber war noch, daß ſie entweder den Chor unmittelbar in die Handlung hineinzogen, ihm gleichſam die Rolle eines Maſſenſchauſpielers zuwieſen, oder aber im Gegenteile ihn von der Handlung ganz ausſchloſſen und ſeine Thätigkeit auf das Abſingen eingelegter Lieder in den Zwiſchenakten beſchränkten. Das eine wie das andere Verfahren eröffnete der dramatiſchen Technik neue Bahnen. In der Zurückdrängung des Chors auf Zwiſchenaktsgeſang waren freilich griechiſche Dichter vorangegangen.

Verglichen mit den Tragikern der Republik erſcheint Seneca recht klein. Zwar inſofern, als er griechiſche Originale weder überſetzt noch auch im eigentlichen Sinne nachbildete, ſondern nur griechiſche Stoffe nach griechiſcher oder doch griechiſch ſein ſollender Art bearbeitete, bekundete er, äußerlich betrachtet, eine größere Selbſtändigkeit, als die Alten, in Wirklichkeit aber hat er doch nur ſchlechte Abklatſche hervorgebracht. Sein Grundfehler iſt, daß er hohles Pathos für Tragik, Schwulſt für Poeſie, Phraſen für Gedanken hielt. Es iſt geradezu ein Verhängnis zu nennen, daß Senecas Tragödien, dieſe einer höchſt mäßigen Begabung mühſam abgerungenen Erzeugniſſe ſchöngeiſtiger Gelehrſamkeit, das hauptſächliche

Vorbild für die Renaiſſance-Tragödie abgegeben haben. Ein ähnliches Verhängnis hat, nebenbei bemerkt, Vergils Eklogen zu einem Fluche für die Renaiſſance-Dichtung gemacht. —

Neben der gräciſierenden Tragödie erwuchs aber im alten Rom auch eine nationale Tragödie (die fabula praetexta oder praetextata) oder, richtiger, ein nationales geſchichtliches Schauſpiel. Es iſt ſehr zu beklagen, daß uns aus der alten Zeit keine einzige dieſer Dichtungen überkommen iſt, ſondern nur eine aus der Kaiſerzeit, die früher fälſchlich dem Seneca beigelegte „Octavia“. Dieſe eine iſt nichts weniger, als ein Meiſterwerk; übrigens wäre ein ſolches aus dem bedenklichen und verfänglichen Stoffe, der ihr zu Grunde liegt, auch von einem großen Dichter ſchwerlich zu ſchaffen geweſen. Aber man darf nach der „Octavia“ nicht die Prätexten der früheren Zeit beurteilen. Dieſe müſſen in ihrer Art bedeutſame Dramen geweſen ſein, welche, wären ſie erhalten, vielleicht mit den vor-ſhakeſpeareſchen „Hiſtories“ ſich vergleichen laſſen würden. Zum mindeſten waren ihre Stoffe hochdramatiſch, dafür hatten ja Geſchichte und Sage in reichem Maße geſorgt. Aber auch die Verarbeitung des Stoffes ſcheint eine geſchickte geweſen zu ſein. Man darf dies ſchließen aus den erhaltenen Bruchſtücken und aus einzelnen Erzählungen des Livius und des Dionyſius von Halikarnaß, in denen Erinnerungen an derartige Schauſpiele durchzuklingen ſcheinen. Es muß oder kann wenigſtens ſehr befremden, daß dieſes Geſchichtsſchauſpiel, durch deſſen Schöpfung die Römer einen den Griechen fehlenden litterariſchen Ruhmeskranz ſich errungen haben, ſich nicht reicher entwickelt hat. Möglich, daß dies — abgeſehen von den allgemeinen Urſachen, welche den Niedergang des Dramas verſchuldeten — aus dem gleichen Grunde ſich erklären läßt, wie die völlige Vernachläſſigung vaterländiſcher Geſchichtsſtoffe von ſeiten der franzöſiſchen Dramatiker der Renaiſſance- und Rokokozeit. Wie den humaniſtiſch gebildeten Franzoſen nur antike Stoffe als würdig der dramatiſchen Behandlung erſchienen, ſo den helleniſtiſch gebildeten Römern nur griechiſche Stoffe. —

Die Nachbildung der ariſtophaniſchen Komödie iſt in Rom nie verſucht worden. Das politiſche und ſpäter auch das litterariſche Parteigetriebe in den letzten Jahrhunderten der Republik hätte der dramatiſchen Satire reichen Stoff dargeboten, aber der Ausbeutung desſelben ſtellte ſich die Neigung des Römers zur polizeilichen Auffaſſung des Staatsweſens als unbeſiegbares Hindernis entgegen. Der Dichter Näbius wagte es einmal, politiſche Anſpielungen in das Luſtſpiel aufzunehmen. Der Zorn der mächtigen Meteller ließ ihn ſeine Kühnheit bitter büßen. Keinen hat es nach dem gleichen Martyrertume gelüſtet.

So ſah ſich das römiſche Luſtſpiel auf die Darſtellung des Privatlebens beſchränkt. Unter normalen Verhältniſſen hätte nun ſelbſtverſtändlich das römiſche Privatleben ausſchließlicher oder doch vorwiegender Gegenſtand des Luſtſpieles werden müſſen. Aber die Verhältniſſe lagen in dieſer Hinſicht ſeit dem erſten puniſchen Kriege in Rom ebenſowenig normal, wie etwa in Deutſchland nach dem dreißigjährigen Kriege. Ausländerei, d. h. Nachahmung griechiſcher Litteratur, war damals in Rom nicht nur herrſchende Mode, ſondern auch in gewiſſer Weiſe eine Notwendigkeit. So iſt es ſehr begreiflich, daß das nationalrömiſche Luſtſpiel zwar ins Leben trat, aber raſch in ſeiner Entwickelung ſtockte und — einer Pflanze vergleichbar, die in für ſie ungeeigneter Luft emporwächſt — wieder verdorrte. Ob in dieſem Luſtſpiel, in der ſogenannten fabula togata, irgendwie Bedeutendes geleiſtet worden iſt, läßt ſich mit Sicherheit nicht ſagen, da wir von ihm nur noch Titel und ſpärliche Bruchſtücke beſitzen. Vermuten darf man aber, daß dieſe Luſtſpieldichtung nicht ohne Verdienſt war, daß ſie namentlich mit Erfolg nach realiſtiſcher Darſtellung römiſcher Sittenzuſtände ſtrebte. Mit Vorliebe ſcheint ſie das Leben der Kleinbürger, namentlich der Handwerker, behandelt zu haben, dagegen verzichtet zu haben auf die Schilderung des Treibens in den höheren Geſellſchaftsklaſſen. Dieſe Einſeitigkeit war vermutlich in den politiſchen Verhältniſſen begründet. Durchtränkung mit hausbackener, fauſtdick aufgetragener Moral dürfte ein Hauptkennzug der Togakomödie geweſen ſein, ein äußerer Kennzug wenigſtens, denn daß die Sittlichkeit ein tief inneres Merkmal dieſes Luſtſpiels gebildet habe, mag man in Erwägung der ſchon damals wenig erfreulichen ſittlichen Zuſtände billig bezweifeln.

Die ſiegreiche Nebenbuhlerin der Fabula togata war die Fabula palliata, das griechiſche in das Latein übertragene Luſtſpiel nach Menanders Art. Die neue attiſche Komödie wurde herrſchend auch auf der römiſchen Bühne, und eben durch Vermittelung dieſer letzteren iſt ſie bedeutſam auch für die Folgezeit geworden.

Unter den römiſchen Palliatendichtern nehmen, wie bekannt, Plautus und Terenz die erſten Stellen ein. Von Plautus ſind uns 21 Komödien erhalten, das heißt aller Wahrſcheinlichkeit nach diejenigen, welchen unter der Maſſe derer, die Plautus' Namen trugen, derſelbe allein, wenigſtens nach Varros Urteil, mit Recht zukam. Ob freilich nicht auch dieſe Stücke oder doch manche derſelben uns nur in ſpäteren Bearbeitungen überliefert ſind, iſt eine nur zu ſehr berechtigte Frage. Der jung verſtorbene Terenz hat nur ſechs Komödien verfaßt, welche wir ſämtlich noch beſitzen. Endlich haben wir noch eine Komödie („Querolus") aus der ſpäteren Kaiſerzeit. Es iſt uns folglich eine breite Grundlage zur Beurteilung der Palliata

gegeben. Auch über ihr Verhältnis zu den griechiſchen Vorbildern vermögen wir dank den Reſten und Nachrichten, welche wir von dieſen und über dieſe beſitzen, eine ſichere Anſchauung uns zu bilden.

Die neue attiſche Komödie und folglich auch ihr Abklatſch, die römiſche Palliata, war nicht ein Luſtſpiel im höchſten, im ſittlichen Sinne des Wortes, ſondern ein bloßes Unterhaltungsdrama. Amüſieren wollten die Komödiendichter, nichts weiter. Jedes höhere Streben lag ihnen fern. Wohl ſpickten ſie ihre Luſtſpiele mit moraliſchen Sentenzen, von denen viele an ſich vortrefflich ſind und ſchon durch die zierliche Form des Ausdruckes gefallen. Es würde ſogar durchaus nicht ſchwer ſein, aus den Komikern eine Sammlung feinſinniger Denkſprüche, ein Handbuch der Lebensweisheit zuſammenzuſtellen. Aber die ſchönen Sentenzen ſind eben nur Zierat, ſind nur Verbrämung einer in ihrem Kerne und Weſen durch und durch unſittlichen Dichtung. Freilich das *eine* Lob muß man dieſen Komödien zuerkennen, daß ſie, hierin dem modernen Luſtſpiele ſehr unähnlich, das widerliche Thema des Ehebruches nie behandeln, auch ſonſt nie an der Ehe rütteln, nie offen oder verſteckt das Recht der freien Liebe predigen. (Der „Amphitruo“ kann als mythologiſcher Scherz keinen Gegenbeweis abgeben.) Die Heldin der Luſtſpielbühne in Athen und Rom war nicht die treuloſe Gattin, ſondern die Hetäre, der Held nicht der betrogene Ehemann, ſondern der junge Wüſtling, der aber nicht den Salon, ſondern das Bordell zum Felde ſeiner Thaten wählt. Darin liegt immerhin ein gewiſſes Zugeſtändnis an die Sittlichkeit ausgeſprochen, und verglichen mit vielen Erzeugniſſen der modernen komiſchen Muſe, darf man die antiken Luſtſpiele ſogar harmlos nennen, denn ſie ſind wenigſtens nicht im ſchlimmſten Grade frivol. Indeſſen arg genug iſt es doch beſtellt um die Sittlichkeit der alten Komödien.

Die Hauptwirkung des griechiſch-römiſchen Luſtſpiels liegt in der ſpannenden Intrigue. Freilich aber iſt die darauf verwandte Kunſt vorwiegend nur formaler Art. Mit der Erfindung der Verwickelung machen die Dichter es ſich leicht: die Anzahl der Motive, welche ſie verwenden, iſt ſehr klein, und ſomit bewegt ſich die Handlung eigentlich immer in demſelben engen Kreiſe, nur die Nebenumſtände wechſeln. Kennt man einige Stücke, ſo kennt man im weſentlichen alle. Dieſe Einförmigkeit wird noch dadurch geſteigert, daß in der Hauptſache immer dieſelben Charaktertypen — denn eben nur von *Typen*, nicht von *Charakteren* kann man reden — auftreten. Der polternde Vater, der liederliche Sohn, der verſchmitzte Sklave, der geldgierige Kuppler, die feile Dirne, das iſt ungefähr das ſtändige Perſonal, zu welchem unter Umſtänden etwa noch ein immer hungriger Schmarotzer, ein bramarbaſierender Soldat, eine philiſtröſe Mutter, ein tugendhaftes, nur durch Unglück ins Bordell geratenes Mädchen hinzutreten.

Es iſt eine durch und durch unerquickliche Geſellſchaft, in welcher man ſich da befindet, und man hat Mühe, ſeinen Ekel niederzukämpfen und ſich in eine für die Komik der vorgeführten drolligen Scenen empfängliche Stimmung zu verſetzen. Mit der Wahrſcheinlichkeit der Handlung wird es ſehr leicht genommen: die ſeltſamſten Zufälle werden als ſo ziemlich ſelbſtverſtändliche Möglichkeiten hingeſtellt, namentlich muß man ſtark im Glauben an die abenteuerliche Wiederauffindung ausgeſetzter oder geraubter Kinder ſein, denn die ſogenannte ἀναγνώρισις iſt ein beliebtes Motiv. Es ginge das noch an, wenn wir in eine phantaſtiſche Märchenwelt geführt würden, in welcher am Ende auch das Wunderbarſte möglich iſt, aber nein! es wird uns zugemutet, überzeugt zu ſein, daß alles mit natürlichen Dingen zugehe.

Alles in allem genommen, iſt an dieſer Komödie, abgeſehen von ihrer formal muſterhaften Technik, herzlich wenig zu bewundern. Auch die zündenden Raketen des Witzes fehlen ihr, durch welche ſo manche ſonſt armſelige moderne Poſſe doch wenigſtens zu beluſtigen vermag. An Zweideutigkeiten, Obſcönitäten, Schimpfſcenen iſt Überfluß vorhanden, aber die Brühe, in welcher dieſe bedenklichen Gerichte aufgetiſcht werden, iſt keineswegs die pikanteſte. Dieſe Kochkunſt haben italieniſche und franzöſiſche Luſtſpieldichter ungleich beſſer verſtanden.

Dieſe griechiſch-römiſche Komödie iſt in geiſtiger wie auch und namentlich in ſittlicher Hinſicht geradezu ein Armutszeugnis für das ſpätere Altertum, übrigens ein ſehr befremdliches, da doch jenes Altertum ſonſt noch bedeutender geiſtiger Leiſtungen und, wenigſtens was die Römer anbelangt, auch ſittlicher Großthaten noch fähig war. Daß die Geſellſchaft der Scipionen an Terenz' Dramen eine, wie es ſcheint, aufrichtige Freude haben, daß es ſie bewundern konnte, das iſt ſchwer verſtändlich. Begreifen läßt es ſich nur, wenn man annimmt, daß auch die geiſtig Hochſtehenden der damaligen Zeit von dem Luſtſpiele eben lediglich Unterhaltung forderten, daß ſie im komiſchen Theater ſich gründlich ablenken und erholen wollten vom ernſten Denken. Ein ſolcher Standpunkt iſt auch in der Neuzeit nicht ungewöhnlich und kann an ſich niemandem ſonderlich verargt werden, bedauerlich bleibt aber es immer, wenn der Unterhaltungstrieb keine ſittlichen Bedenken kennt.

Mit den griechiſchen Originalen verfuhren die römiſchen Nachdichter ſachlich ungefähr ebenſo, wie jetzt die deutſchen Überſetzer mit franzöſiſchen Luſtſpielen. Sie nahmen die fremde Dichtung mit Haut und Haar hinüber, gaben ſich nicht die Mühe, ſie auch innerlich in das Römiſche zu übertragen. Wie unſere Überſetzer dem deutſchen Publikum die Kenntnis der franzöſiſchen und insbeſondere der Pariſer Verhältniſſe zumuten und

sich gebärden, als sei es ganz selbstverständlich, daß jedermann auf den Boulevards Bescheid wisse, geradeso forderten die römischen Dichter von ihrem Publikum Bekanntschaft mit griechischen Sitten. Zu solcher Forderung berechtigte sie ja nun freilich die Griechentümelei der höheren Gesellschaftsklassen des damaligen Roms, immerhin aber würden wirklich große Dichter doch darnach gestrebt haben, das griechische Lustspiel nicht bloß sprachlich zu latinisieren, sondern auch es sachlich zu romanisieren. Plautus hat das auch zuweilen in der That versucht, aber weder geschickt noch folgerichtig. Wo er es gethan hat, tragen infolgedessen seine Komödien ein zwitterhaftes Gepräge. Terenz hat, wie es scheint, absichtlich die griechische Eigenart seiner Vorlagen unangetastet gelassen.

In zwei Beziehungen aber bekundeten die römischen Komiker doch größere Selbständigkeit als die meisten modernen Übersetzer. Sie banden sich nicht sklavisch an den Text ihrer Vorlage, strebten gar nicht nach wortgetreuer Wiedergabe des Originales, sondern gestatteten sich diejenige Freiheit sprachlicher Bewegung, welche erforderlich ist, um einer Übertragung das Gepräge des Lebens zu verleihen, sie nicht als die mechanisch hergestellte fremdsprachliche Kopie des Urtextes erscheinen zu lassen. Aber auch in sachlicher Hinsicht hegten jene mutigen Römer keine abergläubische Scheu vor ihren griechischen Vorlagen, sondern änderten kühn an denselben, wenn Änderungen ihnen aus bühnentechnischen Gründen als zweckmäßig erschienen. Ja, sie erlaubten sich sogar die sogenannte Kontamination, d. h. die Verschmelzung zweier Stücke in eins, ein Verfahren, das auf den ersten Blick gewaltsam und roh uns dünken mag, gegen welches aber, wenn es mit Verstand und Geschmack geübt wird, sich im Ernste ebenso wenig etwas einwenden läßt, wie dagegen, daß moderne Dramatiker so häufig bei ihrem Schaffen verschiedene ältere Dramen ausgenutzt, dem einen dies, dem andern jenes Motiv entlehnt haben. Beispiele weiß jeder anzuführen, der sich etwa um Shakespeares oder Molières Quellen ein wenig gekümmert hat.

Auch Prologe und Epiloge fügten Plautus und Terenz den bearbeiteten Stücken selbständig hinzu. In den ersteren empfahlen sie sich und ihre Arbeit gern der Gunst des verehrlichen Publikums, suchten auch gegen die böswillige Kritik im voraus sich zu verteidigen; in den Epilogen aber forderten sie die Zuschauer ganz ungeniert und recht nachdrücklich zum Beifallklatschen auf. So traten die Dichter in eine Art gemütlichen Verkehrs mit dem Theaterpublikum.

Der Text sowohl der römischen Tragödien als auch der Komödien war nur zu einem Teile für den Deklamationsvortrag, zu einem anderen Teile aber für den Gesangsvortrag bestimmt. So zerfiel das Drama in Deklamationsabschnitte (deverbia) und in Gesangsabschnitte (cantica). Die

letzteren beſchränkten ſich keineswegs auf die Chorlieder, ſondern umfaßten auch (in der des Chors entbehrenden Komödie) Monologe. Dadurch erhielt das römiſche Drama in der ſceniſchen Aufführung ein opernhaftes Gepräge, zumal da der Geſangsvortrag von Flötenmuſik begleitet wurde. Möglich, daß dieſes Verfahren nur Nachahmung griechiſcher Sitte war. Wahrſcheinlich iſt dies indeſſen nicht. Jedenfalls ſcheinen die Römer dem muſikaliſchen Teile des Dramas einen größeren Umfang gegeben zu haben, als er bei den Griechen beſaß.

Während die Sprache der Tragödie aus naheliegendem Grunde eine litterariſche Kunſtſprache war und archaiſch-feierliche Färbung trug, näherte ſich, wie ebenfalls leicht begreiflich iſt, die Sprache der Komödie der Umgangsſprache, ſei es, wie bei Terenz, derjenigen der vornehmen Stände, ſei es, wie oft bei Plautus, derjenigen der niederen Volksklaſſen. In beiden Dramengattungen wurde, wie bei den Griechen, ausſchließlich die metriſche Form angewandt, aber in der Komödie nötigte die Rückſicht auf die Volkstümlichkeit der Rede zu einer freieren Behandlung der Metren, ſo daß die Rede der Proſaform näher kam und der ſpäteren Zeit, in welcher das Gefühl für den quantitierenden Rhythmus ſich abgeſtumpft hatte, geradezu als Proſa erſchien.

Nicht bei den Griechen allein machten die Römer dramatiſche Anleihen, ſondern auch bei den ihnen ſtammverwandten und benachbarten Oskern. Von dieſen übernahmen ſie, vermutlich im Beginn des zweiten vorchriſtlichen Jahrhunderts, die nach der Stadt Atella (in Kampanien) benannte atellaniſche Fabel. Es war das eine Poſſe, welche mit der noch jetzt (namentlich auf dem Marionettentheater) lebenden italieniſchen Volkskomödie ſich vergleichen läßt und aller Wahrſcheinlichkeit nach deren unmittelbare Vorgängerin geweſen iſt. Ob und welche Beziehungen etwa zwiſchen der Atellane und dem griechiſchen (und römiſchen) Mimus beſtehen, muß hier dahingeſtellt bleiben. Ähnlichkeit beſteht zwiſchen beiden Gattungen jedenfalls, und man kann das kaum für das Ergebnis eines litterariſchen Zufalls erachten.

Kennzeichnend für die Atellane ſind beſonders vier ſtehende Charaktermasken: der dumme, gefräßige und lüſterne Maccus (mit Eſelsohren), der plappernde und freſſende Bucco, der alte, eitle und einfältige Pappus, der von Frau und Sohn ſich immer überliſten läßt, endlich der pfiffige Beutelſchneider Doſſennus. Die mit dieſen Figuren ausgeſtatteten Poſſen müſſen geſtrotzt haben von derber und draſtiſcher Komik. Erhalten ſind uns von ihnen leider nur noch kärgliche Bruchſtücke und eine Anzahl Titel. Die letzteren geſtatten wenigſtens den Schluß, daß die in dieſen Stücken dargeſtellte, an ſich gewiß kindlich-einfache Handlung der mannigfaltigſten Variationen fähig war, denn namentlich Pappus und Maccus erſcheinen in den verſchiedenartigſten Rollen:

Pappus z. B. als Bauer, als bei einer Wahl durchgefallener Kandidat, als Bräutigam; Maccus als Soldat, als Kneipwirt, als Kommiſſionär, ſogar als Jungfrau.

Die Atellane wurde in Rom zunächſt als Dilettantenpoſſe von ſeiten der männlichen Jugend gepflegt; erſt ſpäter, etwa ſeit Beginn des erſten Jahrhunderts v. Chr., erhielt ſie litterariſche Behandlung und wurde von Berufsſchauſpielern dargeſtellt. Gern ließ man ſie als Nachſpiel auf Tragödienaufführungen folgen.

Die Blütezeit der Atellane fällt etwa mit der ſullaniſchen Zeit zuſammen. Von da ab erhielt ſie einen Nebenbuhler um die Gunſt des Publikums im Mimus. Unter dieſem verſteht man eine derb realiſtiſche Poſſe, in welcher ſich Dialog, Geſang und Tanz zu einem komiſchen, aber auch obſcönen Ganzen verbinden. Die Fabel war roh, ſetzte ſich aus nur loſe mit einander verbundenen Scenen zuſammen, behandelte Vorkommniſſe des gemeinen Lebens, namentlich Ehebruchſcenen, mitunter mythologiſche Dinge. Mienenſpiel und Geſtikulation der Schauſpieler mußten das Beſte thun, um die ungefüge Dichtung wirkſam zu machen. Gerade aber dieſe höchſt bedenkliche Luſtſpielgattung hat durch wirkliche bedeutende Dichter, Decimus Laberius und Publilius Syrus, litterariſche Weihe erhalten und iſt durch ſie, freilich nur zeitweilig, zu einer Dramatiſierung praktiſcher Lebensweisheit erhoben worden. Es lag in der Natur der Sache, daß dieſer Aufſchwung bloß kurze Zeit währte. Dann fiel der Mimus wieder in die frühere Roheit zurück und verwilderte mehr und mehr zu einem wüſten Tingeltangelvaudeville. Auch von den Mimen ſind uns nur Titel und Bruchſtücke erhalten. Freuen aber dürfen wir uns, daß uns (wenigſtens mittelbar) eine aus Syrus' Mimen zuſammengeſtellte ſchöne Spruchſammlung und ein herrlicher Prolog des Laberius überliefert ſind.

Der Mimus tritt, wie ſchon bemerkt wurde, als Litteraturgattung erſt am Ende der republikaniſchen Zeit auf, als volkstümliches Schauſpiel aber iſt er vermutlich uralt. Über ſeinem Entſtehen ſchwebt dichtes Dunkel: möglich, daß er latiniſchen, wahrſcheinlicher aber, daß er griechiſchen Urſprunges, nämlich aus den unteritaliſchen Phlyakendichtungen (ſ. oben S. 155) hervorgegangen iſt.

In der Kaiſerzeit traten als gefährliche Mitbewerber um das Intereſſe des ſchauluſtigen Volkes neben das eigentliche Schauſpiel dramatiſche Tanzaufführungen, etwa unſeren Balletts vergleichbar, und dramatiſche Pantomimen. In beiden Kunſtgattungen war ſelbſtverſtändlich Orcheſtik, Muſik und Mimik das Weſentliche, der dramatiſche Inhalt durchaus Nebenſache. (Vgl. über den Pantomimus auch unten § 18.)

Wir ſchließen dieſe Überſicht mit einigen Bemerkungen über zwei auffällige Erſcheinungen in der Geſamtentwickelung des römiſchen Dramas.

Die römiſchen Dramatiker haben, ſoviel wir wiſſen, lediglich griechiſche und römiſche Stoffe behandelt. In der Komödie treten zwar Angehörige fremder Nationalitäten (Geten, Perſer, Syrer, Punier) ſehr häufig auf, namentlich in Sklavenrollen, aber es läßt ſich kaum wahrnehmen, daß der Verſuch gemacht worden ſei, dieſe Ausländer als ſolche zu charakteriſieren. Einmiſchung fremder (nicht lateiniſcher und nicht griechiſcher) Sprachbrocken findet ſich wohl nur in Plautus' „Poenulus". Jedenfalls ſind die Ausländer in der Komödie nur Nebenfiguren. Der Geſamtcharakter der Stücke iſt immer nur griechiſch oder römiſch. Und doch ſollte man meinen, daß in der kosmopolitiſchen Kaiſerzeit dramatiſche Dichter ſo leicht auf den Gedanken hätten kommen können, die Handlung ihrer Dramen einmal z. B. nach Gallien oder Germanien oder Ägypten zu verſetzen und ſo Gelegenheit zu anziehender Vorführung fremdländiſcher Verhältniſſe und Sitten zu finden. Gleichwohl iſt dies unſeres Wiſſens nie geſchehen. Und das eben iſt verwunderlich.

Noch befremdlicher aber iſt eine andere Thatſache.

Das römiſche Theater und damit auch das römiſche Drama wurde nach den Provinzen übertragen, beſonders nach denen des Weſtens (Gallien, Hiſpanien, ſpäter auch Britannien), deren Bewohner aller Wahrſcheinlichkeit nach ſchon früh zu einem großen Teile ſprachlich romaniſiert worden waren. Man ſollte nun erwarten, daß ſich, wenigſtens anſatzweiſe, auch ein provinziales (z. B. gallo-lateiniſches) Drama entwickelt hätte. Das ſcheint jedoch nirgends der Fall geweſen zu ſein. In der Litteratur der Kaiſerzeit laſſen ſich provinziale Schriftſtellergruppen (namentlich Afrikaner, Spanier, Gallier) unterſcheiden. Auch der einzige durch noch erhaltene Werke uns bekannte Tragiker jener Zeit, Seneca, gehörte einer ſolchen Gruppe, nämlich der ſpaniſchen, an. Im Stile der Tragödien dieſes Dichters mag man vielleicht eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Pathos Calderons entdecken, indeſſen doch auch nur dann, wenn man ſie durchaus entdecken will, und ſolche gewollte Funde haben keinen Wert. Der Inhalt der Dramen Senecas zeigt jedenfalls auch nicht die leiſeſte provinziale Färbung.

Es ſcheint, daß einerſeits die römiſchen Dramatiker durch den Zwang einer litterariſchen Sitte, durch die Macht eines zur ſelbſtverſtändlichen Gewohnheit gewordenen Herkommens auf die Behandlung griechiſcher und römiſcher Stoffe beſchränkt worden ſeien, und daß andrerſeits das höhere Drama in den Provinzen nie feſte Wurzeln geſchlagen habe.

Das eine wie das andere erklärt ſich wohl daraus, daß zur Zeit, als eine, um ſo zu ſagen, zugleich kosmopolitiſche und provinziale Weiterent-

wickelung des Dramas an sich möglich gewesen wäre, das höhere Drama bereits unheilbarem Siechtum anheimgefallen und im Absterben begriffen war. Etwa von Sullas und mehr noch von Cäsars Zeit ab — also gerade von da an, als das römische Reich einen internationalen Charakter anzunehmen begann — wurden sowohl die gräcisierende als auch die national-römische Tragödie und Komödie mehr und mehr von der Posse, zunächst von der Atellane, später aber ganz besonders vom Mimus und Pantomimus erdrückt. In der Kaiserzeit behaupteten sich Tragödie und Komödie allerdings noch auf der Bühne, aber nur gewohnheitsmäßig, gleichsam als Überbleibsel einer im vollen Schwinden begriffenen Kultur. Die Gunst des Publikums war der Posse zugewandt, der burlesken Posse, in welcher die dramatische Fabel reine Nebensache, Mimik, Tanz, Musik Hauptsachen waren. Je gemeiner, je obscöner diese Posse wurde, je mehr in ihr der sprachliche Bestandteil hinter die Mimik, Orchestik und Musik zurücktrat, um so unmittelbarer und allgemeiner verständlich wurde sie dem immer mehr und mehr kosmopolitisch werdenden Publikum der Großstädte. Man stelle sich die Dinge nur vor, wie sie gewesen sein müssen. Die römischen Theater der Kaiserzeit waren nur dem Namen nach noch römisch, in Wirklichkeit waren sie international. In ihnen drängten sich Menschen aus allen Ländern, Angehörige der verschiedensten Nationalitäten zusammen, Orientalen und Kelten, Afrikaner und Iberer, Italer und Griechen, zum großen Teile selbstverständlich den untersten, aller höheren Bildung baren Ständen angehörig. Schon die Menge ausländischer Sklaven, welche durch Zuzug und Nachkommenschaft sich fortwährend vermehrte, mußte zu solcher Mischung führen, außerdem die stete Einwanderung von Arbeitsuchenden aller Art, von Spekulanten, von Abenteuerern, von Verbrechern. Das platte Land entvölkerte sich — das war ja schon die notwendige Folge der Latifundienwirtschaft —, das Proletariat in den Städten häufte sich in immer steigender Progression. Dieselbe unheilvolle Entwickelung der Bevölkerungsverhältnisse ging vor sich, wie in der Jetztzeit, aber in noch stärkerem und schlimmerem Maße, weil die Eisenbahnen fehlten, welche einen gewissen Ausgleich in der Bevölkerungsverschiebung, mindestens aber eine weite räumliche Ausdehnung der großstädtischen Bezirke hätten ermöglichen können. In wenigen Mittelpunkten des Verkehrs stauten auf engem Raume die Menschenmassen sich auf.

Für die Theater lagen die Verhältnisse nun ganz besonders ungünstig, so ungünstig, daß die dramatische Dichtkunst notwendig zu Grunde gehen mußte. Die stehenden Bühnen, welche allein das höhere Drama hätten pflegen können, waren sämtlich staatlich oder städtisch. Sitte und Politik forderte die Unentgeltlichkeit des Theaterbesuchs mindestens für die Unbemittelten. Diese an sich so löbliche Einrichtung wäre bei normalen Staatsverhältnissen

wohl auch in der Praxis ohne Nachteile geblieben. Aber in dem römiſchen Cäſarenreiche waren die Staatsverhältniſſe abnorm. Die Politik machte es zur Notwendigkeit, daß der großſtädtiſche Pöbel bei guter Laune erhalten würde. So mußte man ihm nicht nur die Theater offen halten, ſondern auch dafür ſorgen, daß er dort etwas zu ſehen bekam, was ſeinem Geſchmacke und Senſationsbedürfniſſe entſprach. Mit Tragödien und kunſtmäßigen Komödien konnte man ihn, die rohe Maſſe, die zum großen Teile gutes Latein gar nicht verſtand, unmöglich abfüttern; derbere, mehr gepfefferte Theaterkoſt mußte man ihm vorſetzen. Es war alſo nur natürlich, daß die Tingeltangelpoſſe, der Mimus, und die „Specialitätenvorſtellungen“ tanzender Virtuoſen das höhere Drama verdrängten. Die Gebildeten mögen das ſchmerzlich genug empfunden haben, aber ſie mußten ſich eben fügen. Einen gewiſſen Troſt konnten ſie in der Erwägung finden, daß in den üblichen Rieſentheatern künſtleriſch vollendete Aufführungen wirklicher Dramen doch nicht möglich waren (vgl. oben S. 213). Wer reich war, konnte überdies ſich Erſatz verſchaffen, indem er in ſeinem Hauſe ſich wenigſtens einzelne Scenen guter Dramen von bewährten Künſtlern vorſpielen oder doch recitieren ließ. Wer arm war, nun, der konnte Dramen allenfalls leſen.

So wurde in Rom die Minderheit der Gebildeten durch den Pöbel aus dem Theater herausgedrängt.

Wenn in der Neuzeit dieſe trübſelige Erfahrung noch nicht in vollem Umfange gemacht worden iſt, ſo verdanken wir dies nur dem Umſtande, daß bei uns die Privatinduſtrie für die Beluſtigung des Pöbels ſorgt, wodurch den ſtaatlichen und ſtädtiſchen Theatern die Möglichkeit geboten wird, ſich ausſchließlich der Pflege des höheren Dramas und wahrer Schauſpielkunſt zu widmen. Leider freilich wird dieſe Möglichkeit durch mancherlei Verhältniſſe meiſt ſehr eingeengt und jedenfalls nur ſelten wirklich ausgenutzt. Davon werden wir ſpäter eingehend reden müſſen.

In Rom hat — ſo darf man ſagen — das Theaterpublikum das höhere Drama getötet.

§ 12. **Quellen für die Kenntnis des römiſchen Theaterweſens.** Die Römer beſaßen für das Theaterweſen — aber eben nur für dieſes, nicht etwa auch für das Drama — ein regeres Intereſſe, als die Griechen. Bezeugt wird das ſchon durch die Thatſache, daß das Theaterweſen in Rom vielſeitiger und ausgebildeter war, als in Griechenland, zum großen Teile freilich nur deshalb, weil in Rom die niedere Poſſe Zutritt zu dem Staatstheater erhielt, während ſie in Griechenland von demſelben ſtets ausgeſchloſſen blieb. Günſtig war dem Theater aber auch der Umſtand, daß es als eine, wenigſtens dem Urſprunge nach, ſtaatliche und zugleich religiöſe

Veranstaltung dem weiten Kreise der politischen Einrichtungen, dem großen Staatsorganismus angehörte und eben dadurch dem politisch denkenden Römer als der Beachtung würdig erschien.

Infolge der lebhaften Anteilnahme der Römer an dem Bühnenwesen sind wir über die Einzelheiten desselben verhältnismäßig gut unterrichtet, trotzdem daß uns von der dramatischen Litteratur Roms nur ein kleiner Teil (Plautus' und Terenz' Komödien, der Querolus, Senecas Tragödien, die Octavia) vollständig, alles Übrige aber bloß in zerstreuten Bruchstücken erhalten ist. Jedenfalls wissen wir über das römische Theater besser Bescheid, als über das griechische. Freilich des gelehrten Terentius Varro (116 bis 27 v. Chr.) Schriften über die Geschichte und Einrichtung des römischen Theaters sind verloren, und nur aus dem, was Plinius und andere ihnen entnommen zu haben scheinen, kann man eine ungefähre Vorstellung von diesen gewiß sehr inhaltsreichen und eigenartigen Büchern gewinnen. Für diesen Mangel werden wir jedoch einigermaßen dadurch entschädigt, daß zahlreiche Schriftsteller gelegentlich mehr oder weniger ausführliche Angaben über Bühnenverhältnisse machen. Ein stattlicher Band würde sich füllen lassen, wollte man einmal alle die Notizen über das Theater systematisch zusammenstellen, welche in der gesamten lateinischen Litteratur verstreut sind. Man kann sich dieser Fülle bewußt werden, wenn man z. B. Gryfars gründliche, mit reichen Quellenbelegen ausgestattete Abhandlung über den Mimus (Sitzungsberichte der Wiener Akad. d. Wissensch., philos.-hist. Kl. Bd. 12) liest. Man findet Angaben über Bühnendinge fast allenthalben: bei den Rednern (man denke z. B. an Ciceros Rede für den Schauspieler Roscius), bei den Rhetoren (so z. B. in Ciceros rhetorischen Lehrschriften und in Quintilians Institutionen), bei den Philosophen (so manches bei Seneca), bei den Encyklopädisten (so z. B. bei Gellius, Macrobius und Isidor), bei dem Architekten Vitruvius (das bekannte, vielbehandelte Kapitel über den Theaterbau), bei den Grammatikern (so z. B. im dritten Buche der Ars des Diomedes), bei den Geschichtsschreibern (wie z. B. Sueton), bei den Anekdotenerzählern (wie z. B. Val. Maximus), endlich in den Briefsammlungen (so namentlich in denen des Cicero). Selbst die Dichter geben einige Ausbeute (so z. B. Horaz in seinen nichtlyrischen Dichtungen, Ovids Schilderung des Mimus in den Tristien II 497 ff., Juvenal in den Satiren). Ziemlich ergiebig sind auch die Schriften der lateinischen und griechischen Kirchenväter wegen der darin häufig geübten Polemik gegen das Theater überhaupt und das römische insbesondere. Zu alledem tritt nun noch ein nicht unerhebliches Inschriftenmaterial hinzu, das zum Teil sich auf Ehrungen bezieht, welche Schauspielern erwiesen wurden.

Unter der Masse der allenthalben verstreuten Angaben über das

Bühnenweſen findet ſich nun allerdings nichtsnutzige Spreu genug, namentlich viele rein anekdotenhafte Erzählungen, welche offenbar auf bloßem Theaterklatſch beruhen und daher, wenn überhaupt, nur mit größter Vorſicht benutzt werden dürfen. Kritiſches Mißtrauen iſt dieſem Materiale gegenüber, das in ſolchem Maße den Charakter des Zufälligen und des Subjektiven an ſich trägt, ſelbſtverſtändlich durchweg ein unbedingtes Erfordernis für den Benutzer. Immerhin aber läßt ſich doch aus der Geſamtheit der Überlieferung ein im großen und ganzen zuverläſſiges und genaues Bild der römiſchen Theaterzuſtände gewinnen, beſonders bezüglich der Kaiſerzeit.

Livius hat ein ganzes Kapitel ſeines Geſchichtswerkes (VII 2) den Urſprüngen des Theaters gewidmet und damit etwas gethan, was ſich keinem griechiſchen Hiſtoriker nachrühmen läßt. Leider aber iſt er offenbar durch das Streben nach knapper und doch vollſtändiger Erzählung nicht nur zu ſtellenweiſer Unklarheit des Ausdruckes gedrängt worden, ſondern hat ſich auch verleiten laſſen, nicht zuſammengehörige Thatſachen in kauſale Verbindung mit einander zu ſetzen. Was er berichtet, darf nicht als das Ergebnis ſelbſtändiger Quellenforſchung betrachtet werden, ſondern nur als ein Gemiſch von ſagenhafter Überlieferung und ſubjektiver Vermutung. Daß der Anekdotenſammler Valerius Maximus Livius' Angaben über die Anfänge des Theaters ausgeſchrieben hat, iſt nicht verwunderlich; was er ſonſt aber in dem Abſchnitte, in welchem er von den Schauſpielen handelt, zu erzählen weiß, iſt für uns faſt wertlos. —

Ruinen römiſcher Theater ſind bekanntlich noch zahlreich innerhalb und außerhalb Italiens vorhanden. Der verhältnismäßig gute Zuſtand, in welchem manche derſelben ſich noch heute befinden, ermöglicht eine eingehende Kenntnis dieſer Baulichkeiten, wenigſtens in Bezug auf Grundriß und Geſamtanlage. Aber es ſind doch immer nur Trümmerſtätten, in denen bloß das der Zeit trotzende Steinwerk erhalten, alles Holzwerk aber vernichtet iſt. So iſt uns die lebendige Anſchauung des Bühnenorganismus mit ſeinem Inventar und ſeinen Maſchinen verſagt.

Da griechiſche Theater oft in römiſche umgebaut wurden (wie z. B. das große Theater in Pompeji), ſo müſſen an den betreffenden Ruinen die griechiſchen und die römiſchen Beſtandteile kritiſch von einander geſondert werden, um zu klarer Erkenntnis einer jeden der beiden Bauarten zu gelangen. —

Unter den neueren wiſſenſchaftlichen Darſtellungen des Theaterweſens in Rom iſt die beſte die von Friedländer (in Marquardt-Mommſens Handbuch der römiſchen Staatsaltertümer Bd. VI S. 482 ff.) gegebene. Derſelbe Gelehrte hat in ſeiner „Sittengeſchichte Roms" (Bd. 2) eine allgemein verſtändliche und anziehend geſchriebene Schilderung der Theaterzuſtände gegeben.

Über das Theater der Republik hat mit gewohnter Meiſterſchaft gehandelt Ribbeck in ſeinem herrlichen Buche über die römiſche Tragödie. Selbſtverſtändlich iſt, daß in den größeren Litteraturgeſchichtswerken, ſo namentlich in denen von Ribbeck und Schanz, auch das Theater ſo ausführlich beſprochen wird, wie die Sache es erheiſcht.

Von einer Aufzählung der ſonſtigen, ebenſo maſſenhaften wie ungleichartigen, Litteratur — es finden ſich darunter tiefgelehrte antiquariſche Unterſuchungen, aber auch ſeichte, populär ſein ſollende Schriften — kann und muß hier Abſtand genommen werden.

§ 13. **Überſicht über die Entwickelung des römiſchen Theaters.** Schon in den älteſten Zeiten wurden in Rom zur Feier beſtimmter religiöſer Feſte Cirkusſpiele (Wettfahrten, Kriegsſpiele, Waffentänze, Fauſt- und Ringkämpfe) veranſtaltet. Namentlich wurden ſolche Spiele abgehalten an den zu Ehren der Schutzgottheiten der Pferde und Maultiere, Mars und Conſus, gefeierten Feſte. Sceniſche Aufführungen aber waren bis zum Jahre 390 der Stadt (364 v. Chr.) unbekannt.

Da geſchah es, daß unter dem Konſulate des C. Sulpicius Peticus und C. Licinius eine große Peſt wütete, gegen welche alle angewandten Mittel der Klugheit und der Frömmigkeit ſich als vergeblich erwieſen; ſelbſt die Veranſtaltung einer „Göttermahlzeit (lectisternium)“ brachte kein Hilfe. So nahm man, um den Zorn der Himmliſchen zu ſühnen, zu einer dem kriegeriſchen Volke bis dahin völlig fremden Feier ſeine Zuflucht. Man rief Schauſpieler aus Etrurien herbei, und dieſe führten nach der Sitte ihres Volkes gewiſſe der Anmut nicht entbehrende Tänze auf, welche von Flötenmelodieen, aber von keinem Liede und keiner nachahmenden Gebärde begleitet wurden. („Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant“.)

Livius, der dieſe wunderliche Geſchichte erzählt, erwähnt nicht, daß dieſe Aufführungen an einem beſtimmten Feſte ſtattfanden und mit dem Kultus einer beſtimmten Gottheit in Beziehung geſetzt wurden. Doch muß wenigſtens das Erſtere wohl als ſelbſtverſtändlich gelten.

Von Livius wird nun (VII 2) noch Folgendes berichtet:

Die römiſche Jugend begann die Tänze der Etrusker nachzuahmen, indem ſie ſcherzhafte Wechſelreden in rohen Verſen unter entſprechenden Körperbewegungen dramatiſch aufführte („imitari deinde eos iuventus simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere, nec absoni a voce motus erant“). Dieſe Dilettantenaufführungen wurden dann von einheimiſchen, d. h. römiſchen, Schauſpielern, welche man mit

dem etruskiſchen Namen „histriones“ (ſtatt des lateiniſchen „ludiones“) benannte, übernommen und vervollkommnet. An die Stelle der kunſtloſen, wohl improviſierten Scherzreden in rohen Verſen traten geordnete Texte — ſogenannte „saturae“, ein Ausdruck, der ſich, inſofern er eine dramatiſche Dichtungsgattung bezeichnet, wohl am beſten mit dem etymologiſch ungefähr gleichwertigen „Farcen“ überſetzen läßt —, Texte, deren Vortrag mit Geſang, Muſik (Flötenſpiel) und Tanz begleitet wurden. Einige Jahre ſpäter führte dann Livius Andronikus die erſten regelrechten Dramen auf (ſ. oben S. 212) und wurde dadurch Begründer der römiſchen Kunſtbühne. Die Aufführung der alten Farcen wurde jedoch um deswillen nicht eingeſtellt, ſondern von der Jugend in der Weiſe fortgeſetzt, daß man auf die Kunſtdramen Farcen als Nachſpiel (exodia) folgen ließ. An Stelle der altnationalen Farcen traten übrigens bald die den Oskern entlehnten Atellanen (ſ. oben S. 221).

Was Livius in dem betreffenden Kapitel ſonſt noch berichtet, hat für uns zunächſt kein Intereſſe. Es genüge daher eine kurze Andeutung. Der Dichter Livius Andronikus trat in ſeinen Dramen auch ſelbſt als Schauſpieler auf. Als er nun einmal bei einer Aufführung durch Überanſtrengung heiſer geworden war, erbat er vom Publikum die Vergünſtigung, die Geſangpartieen ſeiner Rolle von einem Nebenſchauſpieler vortragen laſſen und ſich ſelbſt auf die Geſtikulation beſchränken zu dürfen. Da er der letzteren infolge deſſen ſeine ganze Aufmerkſamkeit zuwenden und ſie mit noch größerer Vortrefflichkeit als ſonſt ausüben konnte, ſo gefiel das neue Verfahren, und es wurde fortan üblich, daß die Schauſpieler nur die dialogiſchen Abſchnitte (deverbia) ihrer Rolle ſelbſt vortrugen, den Vortrag der zu ſingenden Abſchnitte aber beſonderen Sängern überließen und ihn nur mimiſch begleiteten.

In Livius' Erzählung iſt namentlich *ein* Punkt entſchieden zu beanſtanden: die Bezeichnung der von der Jugend aufgeführten Farcen als Nachahmung der von den etruskiſchen Schauſpielern aufgeführten Tänze. Wir wiſſen nicht, welcher Art dieſe Tänze waren. Aus dem Anlaſſe, weshalb die Etrusker berufen wurden, möchte man auf einen ernſten Charakter ihrer Kunſtleiſtung ſchließen. Indeſſen bei den Seltſamkeiten, an denen die altitaliſchen Kulte, vor allen auch der römiſche, ſo reich waren, iſt es an ſich gar nicht undenkbar, daß muntere, vielleicht ſogar ausgelaſſene Tänze aufgeführt wurden. Das iſt zwar gewiß nicht wahrſcheinlich, jedoch wenigſtens möglich. Jedenfalls aber waren es *nur* Tänze, denn Livius bezeugt ja ausdrücklich, daß ſie ohne ein begleitendes Lied und ohne irgend welche dramatiſche Aktion ausgeführt wurden. Dann aber können die Farcen der römiſchen Jugend — mögen ſie auch, wie wahrſcheinlich, nur einen höchſt dürftigen dramatiſchen Inhalt gehabt haben — unmöglich Nachahmung jener

Tänze gewesen, unmöglich erst infolge der von den Etruskern gegebenen Anregung entstanden sein. Allem Vermuten nach war vielmehr die Aufführung roher Farcen bei ländlichen Ernte- und Winzerfesten uralte Sitte, worauf auch eine Stelle in Vergils Georgicis (II 385 ff., vgl. damit Horat. Epist. II 1, 139 ff.) hindeutet, und diese Sitte trug also ganz ebenso den Keim eines Lustspieles in sich, wie dies die karnevalistischen Possen bei den griechischen Dionysosfesten thaten. Nur ist in Rom dieser Keim nicht zu eigentlich litterarischer Entwickelung gelangt, weil er früh durch das Eindringen der griechischen Komödie und der oskischen Atellane erstickt wurde. Nicht also ins Leben gerufen haben die scenischen Tänze der Etrusker das römische Theater, aber sie können Anlaß gegeben haben, daß man die Aufführung von Farcen, welche bis dahin lediglich eine Art bäuerlicher Privatbelustigung gewesen war, in den Kreis der von Staats wegen veranstalteten Spiele einbezog, also ein staatliches Theater einrichtete.

Wie man aber die Worte des Livius auch deuten mag, die *eine* Thatsache stellen sie jedenfalls fest, daß bis zum Jahre 390 v. Chr. an den staatlich-religiösen Festen keine scenischen Aufführungen, sondern nur Cirkuswettkämpfe veranstaltet worden sind. Schon um deswillen darf man nicht etwa (trotz Ovids Aussage in der Ars amandi) den Ursprung des Theaters von den Spielen ableiten wollen, zu welchen Romulus die Sabiner einlud, um deren Töchter zu rauben.

Daraus ergiebt sich die hochwichtige Folgerung, daß das römische Theater *nicht*, wie das griechische, gleichsam organisch aus einem religiösen Kultus erwachsen und ursprünglich eine gottesdienstliche Veranstaltung gewesen ist. Allerdings bildeten die Theateraufführungen einen Bestandteil religiöser Feste, aber sie hatten zu diesen keinerlei innere Beziehung. Die Aufstellung zweier Altäre auf der Bühne — der eine dem Liber, der andere je nach der Besonderheit des Festes den drei kapitolinischen Gottheiten oder dem Apollo oder der Magna Mater geweiht — war reine Formensache. Der profane Charakter des Theaters erhellt schon daraus, daß Aufführungen auch bei rein weltlichen Anlässen, so z. B. bei Triumphen und bei Bewerbungen um Staatsämter, veranstaltet wurden.

Die Weltlichkeit des römischen Theaters ergiebt sich auch aus der Beschaffenheit der aufgeführten Dramen. Die griechische Tragödie behandelte mythologische, also religiöse Stoffe. Ein derartiges Drama fehlte den Römern gänzlich, denn die Fabula prätexta war ja ein historisches Schauspiel. Die Nachbildung der griechischen Tragödie bot selbstverständlich keinen Ersatz. Die griechische Mythe war eben nicht römische Mythe. Wir werden freilich in der Schule gewöhnt, den griechischen und den römischen Götterglauben für im wesentlichen gleichartig zu halten, weil man uns da griechische

und römiſche Götternamen als gleichbedeutend gebrauchen läßt. In Wirklichkeit aber waren griechiſche und römiſche Religion trotz ihrer Urverwandtſchaft durch eine weite Kluft getrennt, welche nur durch gelehrte Bildung oder aber durch gedankenloſe Vermiſchung der verſchiedenartigen Anſchauungen überbrückt werden konnte. Für den gebildeten Römer war die griechiſche Tragödie eine Dichtung, in deren eigenartige fremdnationale Vorausſetzungen und Gedankengänge er ſich wohl vermöge ſeiner helleniſtiſchen Bildung einleben und deren äſthetiſche und ethiſche Bedeutung er erfaſſen konnte, zu welcher er aber, da es doch immer eine ihm eigentlich fremde Dichtung war, nie in ein wirklich gemütliches Verhältnis zu treten vermochte. Man darf annehmen, daß der gebildete Römer der griechiſchen Tragödie ungefähr ſo gegenüber ſtand, wie der gebildete Deutſche des ausgehenden 17. oder des beginnenden 18. Jahrhunderts dem „klaſſiſchen“ franzöſiſchen Trauerſpiele: er konnte ſie ſachlich verſtehen, ſich an ihr erfreuen, ſie als Kunſtwerk aufrichtig bewundern, und doch im innerſten Herzen durch ſie nicht ergriffen, durch ſie nicht erwärmt werden. Für den ungebildeten Römer aber, der von griechiſcher Mythologie höchſtens verſtreute Brocken aufgeſchnappt und auch dieſe nicht verdaut hatte, war die griechiſche Tragödie, wenn er ſie auf dem Theater ſah, eine ſehr kurioſe, aber doch nur wenig kurzweilige Unterhaltung. Daher iſt es ſehr erklärlich, daß — während auf dem griechiſchen Theater (namentlich in der klaſſiſchen Zeit) die Tragödien in weit größerer Zahl aufgeführt wurden, als die Komödien — bei den römiſchen Theateraufführungen von Anfang an die Tragödien hinter den Komödien und Poſſen ſehr zurückſtanden und ſelbſt den beſcheidenen Raum, der ihnen im Spielplan urſprünglich gewährt geweſen war, ſich mehr und mehr ſchmälern laſſen mußten.

Da alſo eine national-mythologiſche Tragödie den Römern fehlte, die Nachbildung der griechiſchen aber Erſatz nicht bieten konnte, und da ferner das nationalgeſchichtliche Schauſpiel nach raſchem Aufblühen ebenſo raſch wieder dahinwelkte, ſo wurden Luſtſpiel und Poſſe ſo ziemlich die Alleinherrſcherinnen auf der römiſchen Bühne. Schon das hätte genügt, um dieſer letzteren einen rein weltlichen Charakter zu verleihen.

Das römiſche Theaterpublikum wollte ſich amüſieren, nichts weiter, als ſich amüſieren. Für dieſes Publikum war das Theater nicht eine Erbauungsſtätte, ſondern lediglich eine Vergnügungsanſtalt.

Wenn aber eine ſolche Auffaſſung des Theaters herrſchend und maßgebend geworden iſt, dann wird dadurch deſſen Entwickelung auf abſchüſſige, niederwärts zum Verderben führende Bahnen geleitet. Soll das Theater lediglich dem Zwecke des Vergnügens dienen, ſo wird es in ſeiner idealen Bedeutung als Kunſtanſtalt unvermeidlich ſchwer geſchädigt. Denn die wahre

Kunſt iſt durchaus nicht für alle vergnüglich, namentlich nicht, wenn, wie in dem vorliegenden Falle, der Begriff „alle“ im weiteſten Sinne zu faſſen iſt als Bezeichnung der Geſamtbevölkerung einer großen und ein maſſenhaftes Proletariat in ſich ſchließenden Stadt. Das Theater, welches einen hauptſtädtiſchen Pöbel vergnügen ſoll, kann unmöglich eine Pflegeſtätte dramatiſcher und mimiſcher Kunſt ſein, ſondern wird notwendig zur Darbietung niederſter Poſſen herabgedrängt, zu Darbietungen, die nur auf Sinnenreiz derbſter und gemeinſter Art berechnet ſind.

Die Entwickelungsgeſchichte des römiſchen Theaters läßt ſich ſehr kurz und dennoch vollſtändig folgendermaßen erzählen. Etwa während des erſten Jahrhunderts ſeines Beſtehens war das römiſche Theater im großen und ganzen ein normales Theater, indem es vorwiegend höhere Gattungen des Dramas (Trauerſpiel, geſchichtliches Schauſpiel, bürgerliches Luſtſpiel) pflegte, die Poſſe oder Farce (satura) aber nur als Nachſpiel duldete. Dann war es ungefähr ein halbes Jahrhundert lang vorwiegend nur Luſtſpieltheater. Darauf, etwa von der ſullaniſchen Zeit ab, wurden die höheren Dramengattungen mehr und mehr von den niederen verdrängt. In der Kaiſerzeit erlangten die burleske und obſcöne Poſſe (der Mimus), das Ballett (der Pantomimus) und die „Specialitätenvorſtellung“ (von Muſikvirtuoſen, Einzelkomikern, Gymnaſtikern, Taſchenſpielern und dgl.) mehr und mehr das Übergewicht über das höhere Drama. Das Theater wird, mit einem Worte geſagt, zu einer rieſigen Tingeltangelbühne. Je tiefer aber das Theater in künſtleriſcher Beziehung ſank, um ſo prächtiger und glänzender wurde ſeine äußere Ausſtattung, wenigſtens ſo lange, als die politiſchen Verhältniſſe den Luxus noch geſtatteten. Als das nicht mehr der Fall war, hatte die Tingeltangelherrlichkeit ein Ende, die Staatsbühne hörte auf, ihre „Künſtler“ aber, die Mimen und Pantomimen und wie ſie ſonſt ſich nannten, wurden nun fahrende Leute, die nur noch etwa in Tavernen, auf öffentlichen Plätzen, gelegentlich auch wohl in Privathäuſern ihre gemeinen Poſſen, Tänze und Charlatankunſtſtückchen zum beſten gaben. Dieſes wandernde Theater aber, das entweder nur eine improviſierte Bühne beſaß oder völlig bühnenlos war, erhielt ſich in das Mittelalter hinein, überdauerte auch dieſes und lebt, ſelbſtverſtändlich in moderniſierter Geſtalt und in gewiſſen Dingen ſich den verſchiedenen Volksſitten anpaſſend, noch in unſeren Tagen friſch und munter fort. Dieſe unverwüſtliche Lebenskraft verdankt es ſeinem, in der ſchlimmen Bedeutung des Wortes, allgemein menſchlichen Charakter. Es dient der Befriedigung der rohen Schauluſt, es reizt die lüſterne Sinnlichkeit der Maſſe, es regt die groben oder auch die abgeſtumpften Nerven des Pöbels auf, es wendet ſich an die niedrigſten Leidenſchaften und Triebe der Menſchen —, darum erfreut es ſich der irdiſchen Unſterblichkeit.

Ein Theater, wie das römiſche in der letzten republikaniſchen und dann noch mehr in der kaiſerlichen Zeit es war, iſt für das Volksleben nicht etwa bloß eine ſittliche Gefahr, ſondern geradezu ein ſittlicher Schaden, namentlich dann, wenn es das einzige iſt, kein anderes beſſeres neben ſich hat, wie das in unſerer Zeit doch immer noch der Fall iſt. Daß aber das römiſche Theater dieſe traurige Entwickelungsbahn einſchlagen und auf ihr ſtetig beharren würde, das konnte gewiß ſchon bald nach ſeinen Anfängen von jedem Einſichtigen vorhergeſehen werden. Es iſt daher durchaus erklärlich, daß Staatsmänner, welche die Erhaltung oder die Wiederherſtellung geſunder ſittlicher Zuſtände für eine politiſche Pflicht erachteten, dem Theater feindlich gegenüber traten, deſſen verderbliche Entwickelung aufzuhalten und, wenn möglich, rückgängig zu machen ſich beſtrebten. So entſpann ſich ein, freilich nur zeitweilig geführter, Kampf des Staates gegen das Theater, ein Kampf, der freilich an dem inneren Widerſpruch litt, daß das Theater, obwohl vom Staate angefeindet, gleichwohl von dieſem fortdauernd unterhalten wurde. Dieſer ſeltſame Widerſpruch war einfach darin begründet, daß kein Staatsmann den Mut beſaß, durch Abſchaffung der ſceniſchen Spiele das ſouveräne Volk, welches ſchließlich doch immer, auch als es von Diktatoren und Cäſaren geknechtet wurde, die ausſchlaggebende Macht im Staate darſtellte, eines ihm lieb gewordenen Vergnügens zu berauben. So begnügte man ſich mit Polizeimaßregeln gegen das Theater: man verbot zeitweilig die Einrichtung von Sitzplätzen, man verhinderte ſo lange, als es ſich irgend thun ließ, den Bau ſtehender Theater, man belegte die Schauſpieler mit dem Makel bürgerlicher Ehrloſigkeit und verwies ſie einmal ſogar aus der Stadt. Das waren kleinliche Mittel, die nichts fruchten konnten. Aber auch eine würdigere und thatkräftigere Kampfweiſe wäre kaum erfolgreich geweſen. Den einmal ins Rollen gekommenen Stein ſittlichen Verderbens vermag keine Staatskunſt aufzuhalten.

Immerhin iſt der Kampf des römiſchen Staates gegen das Theater bemerkenswert als ein Vorſpiel des ungleich ernſteren Kampfes, den ſpäter die chriſtliche Kirche zu wiederholten Malen gegen die Bühne geführt hat. Es werde hier auch die rückſchauende Bemerkung angefügt, daß der griechiſche, insbeſondere der atheniſche Staat wohl gelegentlich die Ausſchreitungen der ſatiriſchen Komödie, nie aber das Theater als ſolches bekämpft hat. Das griechiſche Theater, nie ſo tief ſinkend, wie das römiſche, drängte eben dem Staate ſolchen Kampf nicht auf.

Platon hat aus ſeinem Idealſtaate allerdings nicht nur die Schauſpieler, ſondern auch die dramatiſchen Dichter verwieſen, aber nicht aus Gründen der praktiſchen, ſondern der, um ſo zu ſagen, metaphyſiſchen Sittlichkeit.

§ 14. **Das Theatergebäude.** Eine Holzbühne, auf der Rückſeite abgeſchloſſen durch eine Bretterwand, und davor ein mit hölzernen Schranken umzäunter Zuſchauerraum —, das war die älteſte und lange beibehaltene Anlage des römiſchen Theaters. An Einfachheit ließ ſie, wie man ſieht, nichts zu wünſchen übrig, zumal da irgendwelche Ausſtattung des Zuſchauerraumes mit Sitzplätzen nicht vorhanden war. Die Zuſchauer mußten ſtehen oder ſich auf den Boden lagern; nur die Senatoren und Staatsbeamten geſtatteten ſich in ſpäterer Zeit, ihre Amtsſeſſel mitzubringen. Dieſen Würdenträgern und ſonſtigen Ehrengäſten wurden auch gewohnheitsmäßig die vorderſten Plätze überlaſſen, während ſonſt keinerlei Sitzordnung beſtand, ſondern ein jeder ſich aufſtellte oder lagerte, wo es ihm eben beliebte. Aufgeſchlagen wurde die Bühne für den jedesmaligen Gebrauch entweder im Cirkus oder in der Nähe des Tempels der Gottheit, deren Feſt gefeiert wurde. Den Zuſchauerraum wählte man, wenn möglich, ſo, daß er unmittelbar vor der Bühne eben war, dann aber an einem ſanft anſteigenden Hügelabhang ſich hinaufzog und dadurch auch den entfernter befindlichen Beſuchern den ungehinderten Blick auf die Bühne gewährte.

Die weitere Entwickelung des Theaterbaues ging nur ſehr langſam vor ſich. Im Jahre 194 v. Chr. wurde auf Veranlaſſung des älteren Scipio Africanus der bis dahin nur gewohnheitsmäßig den Senatoren vorbehaltene vordere Teil des Zuſchauerraumes auch amtlich abgetrennt von dem dahinter liegenden Platze. So ſelbſtverſtändlich dieſe Maßregel auch war, erregte ſie dennoch Mißſtimmung im Volke.

Im Jahre 174 v. Chr. wurde eine ſteinerne Bühne errichtet. Zwanzig Jahre ſpäter ließ der Cenſor Caſſius Longinus das erſte Theater erbauen. Dieſe Maßregel erregte aber ſolchen Anſtoß bei den Anhängern der alten Sitte, daß das Gebäude nicht nur wieder abgetragen werden mußte, ſondern auch ganz ausdrücklich ſogar die ſeit einiger Zeit üblich gewordene Aufſtellung von Mietſeſſeln im Zuſchauerraume unterſagt wurde. Erſt Mummius, der Eroberer von Korinth, erneute im Jahre 145 den Verſuch des Theaterbaues, doch auch dieſes, übrigens nur von Holz aufgeführte, Gebäude wurde nach, wie es ſcheint, nur einmaliger Benutzung wieder abgebrochen. Noch neunzig Jahre hindurch behalf man ſich mit dergleichen proviſoriſchen Holzbauten, welche freilich gelegentlich mit großer Pracht ausgeſtattet wurden, ſo namentlich das von dem Ädilen Scaurus im Jahre 58 v. Chr. errichtete. Endlich, im Jahre 55 v. Chr., ließ Pompejus das erſte ſteinerne Theater erbauen. Im Jahre 13 v. Chr. wurden zwei weitere errichtet, deren eines Corn. Balbus, das andere Cäſar und Auguſtus erbauen ließen. Das erſte dieſer Gebäude war auf 17 580, das zweite auf 11 510, das dritte auf mindeſtens 20 000 Plätze berechnet, ſo daß alſo, wenn in allen

drei Theatern gleichzeitig geſpielt wurde, nahezu 50 000 Perſonen Raum zu finden vermochten. In keiner der jetzigen Großſtädte dürfte für einen ſolchen Maſſenbeſuch Sorge getragen ſein. Die Bevölkerung Roms betrug im Beginn des zweiten nachchriſtlichen Jahrhunderts, zu welcher Zeit die Stadt den Höhepunkt ihres Wachstums erreicht hatte, etwa 1½ Millionen. Es fand alſo damals der dreißigſte Teil der Einwohnerſchaft Platz in den Theatern, ein Verhältnis, welches ungefähr dem Bedürfniſſe entſprochen haben dürfte. Man darf übrigens annehmen, daß neben den drei ſtehenden Theatern zeitweilig noch andere Bühnen aufgeſchlagen worden ſind.

Von dem Marcellustheater ſind zwei Stockwerke der Umfaſſungsmauer, das untere in doriſchem, das obere in joniſchem Stile, noch erhalten. Auf dem Schuttberge, der ſich im Inneren gebildet hat, erhebt ſich ein früher den Savelli, ſpäter den Orſini gehöriger Palaſt, in welchem einſt (1816 bis 1823) Roms Geſchichtsſchreiber Niebuhr als preußiſcher Geſandter gewohnt hat. — Das Pompejustheater iſt bis auf einige Unterbauten, welche man vor etwa dreißig Jahren entdeckt hat, geſchwunden. Aus dem halbkreisförmigen Gange der Straße bei S. Maria di Grottapinta kann man aber noch deutlich die einſtige Geſtalt des Theaters erkennen. —

Im Theaterbau waren die Römer, wie kaum erſt bemerkt zu werden braucht, die Nachahmer der Griechen. Das war ja, ganz abgeſehen von den allgemein kulturgeſchichtlichen Verhältniſſen, ſchon durch die Verpflanzung des griechiſchen Dramas nach Rom bedingt. Nichtsdeſtoweniger darf man ſagen, daß erſt die Römer das Theatergebäude geſchaffen haben. Das griechiſche Theater war nicht ſowohl ein einheitliches Gebäude, als vielmehr ein Komplex von Baulichkeiten, denn es fehlte in ihm ja die architektoniſche Verbindung des Amphitheaters mit der Bühne und dem Bühnenhauſe. Die Römer ſtellten dieſe Verbindung her, indem ſie die Sitzreihen des Amphitheaters bis unmittelbar an die Seiten der Bühne heranführten. Es war dies unleugbar ein Fortſchritt in künſtleriſcher Beziehung, indem dadurch erſt die Einheitlichkeit und die ſowohl äußere als auch innere Abgeſchloſſenheit des Baues gewonnen, dadurch auch erſt der Anlaß zu architektoniſcher Gliederung und Ausſchmückung der Umfaſſungsmauer gegeben wurde. In praktiſcher Hinſicht bot die Anlage den Vorteil, daß durch ſie eine Anzahl der Bühne unmittelbar ſeitwärts nahegelegener und alſo beſonders günſtiger Plätze beſchafft wurde. Ein weiterer baulicher Fortſchritt war, daß die Römer auf die Ausnutzung eines Hügelabhanges zur Anlage des Amphitheaters verzichteten und den geſamten Zuſchauerraum ſich in der Ebene erheben ließen. Dadurch wurde der Bau ſozuſagen von der Natur abgelöſt und dadurch erſt zu einem Bau im vollen Sinne des Wortes geſtaltet. Freilich wurden durch dieſe veränderte Anlage koſtſpielige Unter-

bauten zur Stützung der Sitzreihen nötig gemacht, damit jedoch zugleich auch die Möglichkeit erreicht, von unten aus nach dem Inneren des Zuſchauerraumes führende Treppen emporzuleiten, welche bequemes Aufſteigen zu dem Zuſchauerraume geſtatteten und namentlich die raſche Leerung desſelben erleichterten. Endlich wurde für die leichtere Ausführbarkeit einer Bedachung des Amphitheaters durch darüber geſpannte Zelttücher inſofern Sorge getroffen, als auf dem Simſe der Umfaſſungsmauer Kropfſteine zur Aufſtellung der erforderlichen Maſten angebracht wurden.

Der Zuſchauerraum (cavea) war bei größerem Umfange oft durch Abſätze (praecinctiones) in Stockwerke und durch radienartig angelegte Treppen in einzelne Keile (cunei) abgeteilt, wodurch die Einführung einer beſtimmten Sitzordnung bequeme Anhaltspunkte gewann.

Der im griechiſchen Theater als Orcheſtra dienende halbkreisförmige Raum unmittelbar vor der Bühne wurde bei den Römern zu Sitzplätzen für bevorzugte Perſonen benutzt und folglich ebenfalls amphitheatraliſch eingerichtet, ſo daß die unterſten Sitzreihen unter das Niveau der Bühne zu liegen kamen, welche letztere demnach im Verhältniſſe zu dieſen Sitzreihen um etwa 5 Fuß erhöht und mit den letzteren durch eine Treppe verbunden war.

Beleuchtuugsanlagen fehlten dem Theater. In der Kaiſerzeit fanden allerdings gelegentlich wohl Aufführungen auch in abendlichen und nächtlichen Stunden ſtatt, dann aber dürfte nur die Bühne durch Fackeln erhellt geweſen ſein. Dagegen war für die Ableitung des Regenwaſſers geſorgt und ebenſo für die Zuleituug von Waſſer, denn man bedurfte desſelben nicht nur zu Reinigungszwecken, ſondern auch zu kühlenden Sprengungen (sparsiones) über den Zuſchauerraum. Zu letzterem Zwecke war, wie leicht begreiflich, eine ziemlich komplizierte techniſche Vorrichtuug erforderlich.

Die Geſamtanlage des römiſchen Theaters muß als praktiſch, großartig und künſtleriſch ſchön bezeichnet werden. Mangelhaft mag allerdings die Akuſtik geweſen ſein, aber dieſer Nachteil ließ ſich leichter ertragen, da ſeit der Zeit, in welcher die Theaterbauten entſtanden, die dramatiſchen Aufführungen vorwiegend in Mimen und Pantomimen beſtanden, alſo in Darſtellungen, bei denen die Deklamation hinter Muſik, Tanz und Gebärdenſpiel zurücktrat.

§ 15. **Die Bühne und ihre Ausſtattung.** Die Bühne (pulpitum) des römiſchen Theaters beſaß eine erheblich größere Tiefe, als diejenige des griechiſchen. Es war dies ſchon um deswillen notwendig, weil ſie auch die fehlende Orcheſtra erſetzen mußte. Indeſſen auch abgeſehen davon erforderten die ſceniſchen Aufführungen der Römer einen größeren Raum,

als die der Griechen. Das auftretende Schauſpielerperſonal war zahlreicher; zuweilen erſchienen ganze Aufzüge mit Roſſen und Wagen auf der Bühne. Indeſſen konnte die Bühne auch durch einen Vorhang verengt werden (ſ. unten Z. 18).

In den alten Zeiten war die Rückſeite der Bühne durch eine Bretterwand abgeſchloſſen. In den feſten Theatern wurde ſelbſtverſtändlich dieſe Abſchlußwand, die jetzt zugleich die dem Zuſchauerraume zugekehrte Vorderwand des Bühnenhauſes war, von Stein errichtet, in drei Stockwerke gegliedert und mit künſtleriſchem Schmucke, namentlich auch mit Bildſäulen, reich ausgeſtattet. Die Bühnenwand des im Jahre 58 v. Chr. von Scaurus errichteten (und doch von vornherein zum Wiederabbruch beſtimmten) Theaters war mit Marmor, Glas und vergoldetem Getäfel bedeckt.

Die (ſelbſtverſtändlich mit Dach und Seitenwänden verſehene) Bühne konnte durch einen Vorhang vom Zuſchauerraume abgeſchloſſen werden. Bei offener Bühne befand ſich der Vorhang in einer rinnenartigen Vertiefung, welche längs des vorderen Bühnenrandes hinlief und aus welcher er in ähnlicher Weiſe aufgezogen wurde, wie die Fenſter unſerer Kutſchwagen. Es war übrigens ein doppelter Vorhang vorhanden, von denen der eine (aulaeum) bei Beginn und Schluß der Vorſtellung benutzt wurde, der andere dazu diente, bei der Aufführung von Mimen den vorderen Teil der Bühne, wo die Schauſpieler agierten, von dem hinteren abzuſperren.

Die Hintergrundsdekoration (scaena ductilis) ſoll zuerſt der Ädil Claudius Pulcher im Jahre 99 v. Chr. eingeführt haben. Indeſſen iſt dieſe (von Valerius Maximus gemachte) Angabe aus allgemeinem Grunde wenig glaubhaft. Es dürfte vielmehr der genannte Ädil ſich nur um die künſtleriſche Vervollkommnung der Dekorationsmalerei verdient gemacht, beziehentlich darauf hingewirkt haben, daß dieſelbe nach möglichſter Naturwahrheit ſtrebte. Couliſſen (scaenae versiles) ſollen erſt ſeit dem Jahre 79 v. Chr. in Gebrauch gekommen ſein. Die Hintergrundsdekorationen beſtanden in zweiteiligen bemalten Holztafeln. Waren für eine Aufführung mehrere Dekorationen erforderlich, ſo wurden dieſelben hinter einander aufgeſtellt, es trat alſo, wenn die beiden Hälften der vorderſten ſeitwärts weggeſchoben wurden, die dahinter befindliche hervor. Die Couliſſen waren, wie die griechiſchen Periakten, dreiſeitige, in Zapfen befeſtigte drehbare Geſtelle.

Allem Anſcheine nach war das ganze Dekorationsweſen ſehr einfach. Es kamen, wie von Vitruv überliefert wird, überhaupt nur drei Dekorationen zur Verwendung: ein Königspalaſt, ein Privathaus mit Fenſtern und Balkons, eine Landſchaft. Die erſte und die dritte wurden vorwiegend in Tragödien gebraucht, während die zweite für Komödien üblich war. Dieſe Einfachheit der dekorativen Ausſtattung kann befremden, da doch ſonſt

die Römer der ſpäteren Zeit Abwechslung und Pracht liebten. Aber das auf die römiſche Bühne verpflanzte Drama der Griechen bot, da es die Einheit des Ortes beobachtete, keine oder doch nur geringe Gelegenheit zur Vorführung verſchiedenartiger Schauplätze. Ähnlich mag es ſich auch mit den Prätextaten verhalten haben. Atellanen und Mimen aber hat man ſich wohl als Einakter vorzuſtellen, in denen die Handlung an nur einem Schauplatz vor ſich geht, wobei überdies die Beſchaffenheit dieſes Schauplatzes ziemlich gleichgültig iſt, da der Schwerpunkt ſolcher Farcen in der Komik der Situationen liegt. Am eheſten kann man annehmen, daß bei den Pantomimen, die ja immer einen ballettartigen, oft auch einen opernartigen Charakter trugen, bunter Wechſel der Dekorationen für wünſchenswert erachtet worden ſei. Indeſſen mag man ſich auch bei dieſen Aufführungen mit den ſonſt üblichen dürftigen Mitteln beholfen haben, um nicht durch die Umſtändlichkeiten, welche jeder Dekorationswechſel mit ſich bringt, die raſche Aufeinanderfolge der pantomimiſchen Scenen zu unterbrechen. Bei der ganzen Frage iſt übrigens ſehr in Betracht zu ziehen, daß bei Theatern ſo weiten Umfanges, wie die römiſchen es waren, die dekorative Ausſtattung nicht ſo wichtig iſt, wie bei den verhältnismäßig kleinen Theatern der Neuzeit. Je größer ein Theater iſt, deſto größer iſt notwendig auch die Zahl derjenigen Zuſchauer, welche in erheblichem Abſtande von der Bühne ſich befinden und folglich von der Dekoration derſelben nicht viel mehr als die allgemeinen Umriſſe ſehen. In ſolchem Falle iſt es zwecklos, auf die ſceniſche Malerei große Kunſt und Koſten zu verwenden. Endlich iſt noch zu erwägen, daß, wenn die Theateraufführungen bei Tageslicht ſtattfinden (wie dies im Altertum ja durchaus die Regel war), die Wirkung der Dekoration ſehr von der zufälligen Beleuchtung abhängt, alſo ſich von vornherein gar nicht ſicher berechnen läßt. Bleibt aber ſo die Wirkung und zum Teil ſogar auch die deutliche Wahrnehmbarkeit der Dekoration dem Zufalle der Witterung überlaſſen, ſo iſt es erklärlich, wenn man ſich bezüglich der ſceniſchen Bilder auf die ungefähre Andeutung eines möglichſt allgemein gehaltenen Schauplatzes beſchränkt. Freilich iſt der italieniſche Himmel nicht ſo launiſch, wie der nordiſche, zeigt bei weitem nicht ſo häufig, wie dieſer, ein wolkiges Geſicht; es mögen alſo die Theateraufführungen meiſt bei heiterem Himmel ſtattgefunden haben. Aber gerade das grelle Sonnenlicht iſt der Wirkung der Malerei beſonders ungünſtig, und ſomit war auch darin ein Grund enthalten, in der Dekoration eben nur dem Notwendigen zu genügen.

Jedenfalls ſtellte die dekorative Ausſtattung der römiſchen Bühne ebenſo, wie die der griechiſchen, hohe Anforderungen an die Einbildungskraft der Zuſchauer. Die Schauluſt eines Publikums, das im Theater vor allen

Dingen vieles ſehen wollte, konnte durch dieſe kärgliche Dekoration unmöglich befriedigt werden. Die Theaterleitung mußte alſo anderweitige Augenluſt darbieten. Das aber konnte nur auf Koſten der dramatiſchen Dichtung geſchehen, und es iſt geſchehen, indem das Ballett mehr und mehr bevorzugt wurde.

Von dem Maſchinenweſen der römiſchen Bühne wiſſen wir wenig. Im allgemeinen darf man annehmen, daß ſeine Einrichtung dieſelbe war, wie auf dem griechiſchen Theater. Statt des Ekkyklema ſcheint eine Vorrichtung (exostra) gebraucht worden zu ſein, durch welche der Hintergrund teilweiſe geöffnet und dadurch z. B. der Innenraum eines Hauſes dargeſtellt wurde. Es war das in Hinſicht auf Anſchaulichkeit und Wahrſcheinlichkeit zweifellos ein beſſeres Mittel, als das Hervorrollen des Ekkyklema.

§ 16. **Die Schauſpieler.** Als im Jahre 364 v. Chr. zuerſt ſceniſche Aufführungen in Rom veranſtaltet wurden, mußte man dafür etruskiſche Schauſpieler berufen, welche übrigens nicht als dramatiſche Künſtler, ſondern nur als Tänzer ſich zu bethätigen hatten (vgl. oben § 13). Ihre Leiſtungen gaben Anlaß dazu, daß fortan die bei ländlichen Feſten längſt üblichen Mummenſcherze und Poſſenreißereien auch bei der Feier der öffentlichen Spiele aufgeführt wurden, wobei im Laufe der Zeit die urſprüngliche Roheit dieſer primitiven Dramen ſich allgemach etwas gemildert und abgeſchliffen haben mag. Es waren das zunächſt bloße Dilettantenaufführungen, an denen ſich wohl jeder junge Mann beteiligen konnte und durfte, der Zeit, Luſt und Geſchick für ſolche Kurzweil hatte. An Stelle der Dilettanten traten aber bald — ein beſtimmtes Jahr läßt ſich freilich nicht angeben — berufsmäßige Schauſpieler. Dieſer Wandel war wohl einfach in den höheren Anſprüchen begründet, welche das Publikum an die Leiſtungen der dramatiſchen Darſteller zu ſtellen ſich gewöhnte, und denen Dilettanten nicht zu genügen vermochten, namentlich dann nicht mehr, als die Aufführung regelrechter Dramen üblich wurde.

Die erſten Schauſpieler, welche auf römiſchen Bühnen auftraten, waren aller Wahrſcheinlichkeit nach ausländiſche, namentlich griechiſche Sklaven, welche in ihrer Heimat ſich ihre Kunſtfertigkeit erworben hatten und ſie nun in lateiniſcher Sprache übten. Beſonders aus Unteritalien mögen viele ſolcher Künſtler gekommen ſein. Auch ſpäterhin wandten ſich meiſt nur Sklaven der Theaterlaufbahn zu, oft wohl auf Veranlaſſung ihrer Herren, denen ja aus der Bühnenthätigkeit ihrer Sklaven unter Umſtänden eine erhebliche Einnahme erwuchs. Es iſt begreiflich genug, daß Sklavenbeſitzer junge gut beanlagte Sklaven geradezu für die Bühne ausbilden ließen. So übergab ein gewiſſer C. Fannius Chaerea ſeinen Sklaven

Panurgus dem Schauspieler Roscius zur Ausbildung, wobei das Übereinkommen getroffen wurde, daß dereinst die Einkünfte des Panurgus zwischen Chaerea und Roscius geteilt werden sollten. Der Vertrag konnte nicht zur Ausführung gelangen, weil Panurgus, nachdem er kaum die ersten Erfolge als Schauspieler errungen hatte, von einem gewissen Q. Flavius ermordet wurde. Roscius forderte nun selbstverständlich von dem Mörder Schadenersatz. Q. Flavius verstand sich auch wirklich dazu, ein auf 100 000 Sesterzien geschätztes Landgut an Roscius abzutreten. Darnach erhob auch Chaerea Entschädigungsklage gegen Flavius; und als der letztere vor der Entscheidung des Rechtsstreites gestorben war, verlangte Chaerea von Roscius die Hälfte der Summe, welche derselbe von Flavius erhalten hatte, so daß ein Prozeß sich entspann, in welchem Roscius durch Cicero vertreten wurde. Die betreffende Rede ist noch vorhanden. Man sieht, um welchen hohen Betrag es in diesem Rechtsstreite sich handelte. Hundert Sesterzien hatten damals einen Wert von etwa 17,43 Mark. 100 000 Sesterzien entsprechen folglich einer Summe von etwa 17 430 Mark.

Schauspielende Sklaven konnten sich nun allerdings freikaufen, wenn sie die erforderliche Summe sich erworben hatten. Das mag oft genug geschehen sein, änderte aber doch nichts an der Thatsache, daß der römische Schauspielerstand vorwiegend aus Unfreien sich zusammensetzte, der Schauspielerberuf als Sklavensache aufgefaßt wurde. Es ist dies recht bezeichnend für römische Verhältnisse. Liegt darin doch die Anschauung enthalten, daß der Schauspieler eine Thätigkeit ausübt, welche eines freien Mannes unwürdig sei. Wo aber die Schauspieler so mißachtet werden, da kann auch das Theater keine hohe Stellung einnehmen in der allgemeinen Wertschätzung. Und in der That war für den Römer das Theater eben nur Vergnügungsanstalt, wie nicht oft genug wiederholt werden kann.

Betrat ein Freier die Bühne als Schauspieler, so galt er als entehrt. Wohl nicht bloß um deswillen, weil er zu einem Sklavengewerbe sich herabwürdigte, sondern auch, weil nach römischen Begriffen die gewerbsmäßige Ausübung einer litterarischen oder künstlerischen Thätigkeit eines Gentlemans unwürdig und ehrenrührig war. In der Theorie hat diese Geringschätzung des Schauspielerstandes immer bestanden, praktisch fand sie unter anderem darin Ausdruck, daß körperliche Züchtigung der Schauspieler für schlechte Leistungen gesetzlich gestattet war. Anderseits aber darf man nicht etwa glauben, daß die Römer sittliche Bedenken gegen die schauspielerische Thätigkeit gehegt hätten. Wäre dem so gewesen, so würde man ja die Aufführung der Atellanen den Jünglingen nicht erlaubt haben. Es scheint vielmehr die Erwägung, daß die Kunst des Schauspielers sittlich verwerflich sei, weil sie die erlogene Nachahmung fremden Denkens und Empfindens erfordere, den

Römern fremd geblieben zu ſein. Wir werden in einem ſpäteren Abſchnitte auf dieſen Punkt zurückkommen müſſen.

Cäſar nötigte als Diktator im J. 45 den dem Ritterſtande angehörigen Mimendichter Decimus Laberius zu ſchauſpieleriſchem Auftreten. Der damals ſchon greiſe Dichter mußte dem Gebote des Machthabers ſich fügen, empfand aber den ihm angethanen Zwang als eine herbe Schmach und gab ſeinem Gefühle beredten Ausdruck in einem Prologe, der zu den ſchönſten Denkmalen römiſcher Dichtung gehört. Auch in der ſpäteren Zeit betraten nicht ſelten auf kaiſerlichen Befehl Männer von ritterlichem und ſelbſt von ſenatoriſchem Stande die Bühne. Nero nötigte ſogar einmal vornehme Frauen zum Mimenſpiel. Es iſt nicht recht abzuſehen, was die Kaiſer mit ſolchem Verfahren bezweckten. Eine politiſche Maßregel iſt darin kaum zu erblicken. Denn wenn auch die Demütigung der ſtolzen Ariſtokratie im Intereſſe der kaiſerlichen Politik liegen mochte, ſo gab es doch dazu ſicherlich andere und wirkſamere Mittel. Auch das iſt ſchwer glaublich, daß die Kaiſer ſich lediglich durch den Wunſch ſollten haben beſtimmen laſſen, ſchauſpieleriſchen Talenten, welche ſonſt durch Standesvorurteile an der Bethätigung behindert worden wären, die Möglichkeit der Entfaltung zu gewähren. Faſt möchte man glauben, daß der kaiſerliche Befehl nur eine Form war, um Perſonen adligen Standes, welche ſei es aus Neigung ſei es in gewinnſüchtiger Abſicht zur Bühne übertreten wollten, die geſetzliche Ermächtigung zu dieſem durch das Herkommen und durch Senatsverfügungen verbotenen Schritte zu erteilen. Wie gar mancher Adlige aus freiem Entſchluſſe Gladiator wurde, ſo mochte auch mancher zum Schauſpielertume ſich berufen fühlen oder auch in der Bühnenthätigkeit die letzte ihm übrig bleibende Rettung aus finanziellem Ruine erblicken.

Jedenfalls traten in ſpäterer Zeit auch Freigeborne, wenigſtens zeitweilig, in den Schauſpielerſtand ein, und dadurch wurde der auf dieſem laſtende Bann der Mißachtung, wenn nicht gehoben, ſo doch gemildert. Und überhaupt verwiſchten ſich ja in der Kaiſerzeit mehr und mehr die alten Standesunterſchiede unter dem Drucke des Cäſarendespotismus und unter dem Einfluſſe der alle Volksſchichten ergreifenden ſittlichen Verlotterung. Die Zerſetzung der bürgerlichen Geſellſchaft in eine lockere breiartige Maſſe, in welcher nur das Großkapital noch Schwergewichtspunkte entſtehen ließ, iſt ja kennzeichnend für die ſpätrömiſchen Zuſtände.

So konnten denn damals — ganz ähnlich wie in unſeren Tagen — auch Schauſpieler zu geſellſchaftlichem Anſehen und zu Ehren gelangen, wenn ſie vom Glück begünſtigt waren. Früher, im Ausgange der republikaniſchen Zeit, war dies wenigſtens einzelnen beſonders begabten Künſtlern möglich geweſen. Die Schauſpieler Roscius und Äſopus, Ciceros Zeitgenoſſen,

erfreuten ſich der allgemeinſten Achtung und verkehrten in den beſten Kreiſen. Roscius erwarb ſich übrigens die volle Geſellſchaftsfähigkeit dadurch, daß er gegen das Ende ſeiner Laufbahn auf jedes Honorar verzichtete und ſeine Kunſtleiſtungen dem römiſchen Volke unentgeltlich darbot.

Im allgemeinen ſcheint der Schauſpielerſtand in Rom, obwohl ſeine Mitglieder meiſt aus der Sklavenſchaft hervorgingen, geſellſchaftlich beſſer, als in Griechenland, geſtellt geweſen zu ſein. Offenbar intereſſierte ſich das römiſche Publikum mehr, als das griechiſche, für ſchauſpieleriſche Leiſtungen, erblickte in dieſen (und nicht, wie das griechiſche, in dem Texte der dramatiſchen Dichtung) das Weſentliche der ſceniſchen Aufführungen. Infolgedeſſen kam die Perſönlichkeit des Schauſpielers mehr zur Geltung, als in Griechenland. Mochte immerhin das Publikum von dem Schauſpieler nicht ſowohl eine tief pſychologiſche Auffaſſung der Rollen, als vielmehr hauptſächlich nur geſchickte Mimik, ausdrucksvolle Geſtikulation verlangen, dennoch oder, richtiger, gerade deswegen durfte der tüchtige Schauſpieler volle Anerkennung ſeiner Leiſtung erwarten, hatte nicht zu befürchten, daß das Urteil über ſein Spiel ungünſtig beeinflußt werden könnte durch das Urteil über das geſpielte Drama. Ein feinſinniges Theaterpublikum, welches Verſtändnis für die dramatiſche Dichtung beſitzt und welchem die Freude an dieſer Hauptzweck des Theaterbeſuches iſt, ein ſolches Publikum neigt immer ſehr dazu, ſein Mißfallen an einem wenig gelungenen Drama auf die Schauſpieler abzuleiten, die mangelhafte Kunſt dieſer verantwortlich zu machen für die von dem Dichter begangenen Fehler. Ein Publikum dagegen, das auf dem Theater vor allen Dingen etwas Unterhaltendes ſehen will, wendet ſeine Hauptaufmerkſamkeit dem Spiele, nicht dem Drama zu und fordert auch von dem Spiele nicht künſtleriſche Durchbildung, ſondern nur ſinnfällige Verſtändlichkeit, derbe Realiſtik, draſtiſche, und wenn möglich, auch groteske Darſtellung. Das aber ſind Anſprüche, denen der Schauſpieler verhältnismäßig leicht genügen kann. Man darf ſagen, daß für den Schauſpieler das dankbarſte Publikum dasjenige iſt, welches dem Drama nur geringes Intereſſe, ein großes aber den Äußerlichkeiten des Spiels entgegen bringt. Denn dann iſt es der Schauſpieler und nicht der Dichter, deſſen Kunſt am meiſten bewundert wird. Nun, eines ſolchen Publikums erfreute ſich der römiſche Schauſpieler, und weil dem ſo war, konnte er leicht des Publikums Liebling werden und als ſolcher auch außerhalb des Theaters zu Anſehen und geſellſchaftlicher Bedeutung gelangen. Mochte er immerhin Sklave geweſen ſein oder ſogar es noch ſein, wenig hatte das ſchließlich zu bedeuten in einer Geſellſchaft, welche, geknechtet von den kaiſerlichen Gewalthabern, wahre bürgerliche Freiheit überhaupt nicht mehr kannte und in welcher die Geburtsariſtokratie mehr und

mehr von der Plutokratie verdrängt wurde. Zur Plutokratie aber gehörten auch Schauſpieler gar nicht ſelten, denn ihr Beruf war unter Umſtänden ein ſehr einträglicher, wie weiter unten dargelegt werden wird.

Sehr befremdlich muß es, namentlich in Anbetracht der ſpäteren römiſchen Sittenverhältniſſe, uns erſcheinen, daß innerhalb des Schauſpielerſtandes das weibliche Element ſtets nur untergeordnete Bedeutung beſeſſen hat. Schauſpielerinnen traten ausſchließlich in Mimen auf, abgeſehen davon, daß in ſpäteſter Zeit auch Pantomimen bisweilen von Frauen getanzt wurden. Im übrigen waren nur männliche Schauſpieler thätig. Es wurden alſo, wie bei den Griechen, alle Frauenrollen in den Tragödien und Komödien von Männern geſpielt. Warum das weibliche Schauſpielertum, nachdem es doch einmal für die Mimen üblich geworden war, nicht weiter ausgedehnt wurde, iſt ſchwer zu ſagen. An ſittliche Gründe darf man nicht denken. Ein Staat, der es duldete, daß die Schauſpielerinnen in den Mimen halb oder ganz entblößt auftraten, konnte unmöglich es beanſtanden, daß in regelrechten Dramen Frauenrollen von Frauen übernommen wurden. Eher mag man vermuten, daß es an dem geeigneten weiblichen Perſonale fehlte. Man hätte dasſelbe ja nur in der Sklavenſchaft finden können. Den Sklavenbeſitzern aber mochte es meiſt als eine recht gewagte Spekulation erſcheinen, Sklavinnen für die Bühne ausbilden und dann in eine Truppe eintreten zu laſſen. Die Schickſale einer Schauſpielerin waren ja unberechenbar und konnten leicht zum Verluſt des für ihre Ausbildung angelegten Kapitales führen.

So wurden Schauſpielerinnen alſo nur zur Mitwirkung bei Aufführung der Mimen zugelaſſen. In der Regel waren ſie gewiß Frauenzimmer, die mit der Sittlichkeit völlig gebrochen hatten und keinerlei Scham mehr kannten. Mußten ſie ſich doch dem Publikum in voller Entblößung zeigen! Nichtsdeſtoweniger fanden ſich unter dieſen ſittlich verkommenen Weibern doch zuweilen ſtolze Künſtlernaturen. So jene Arbuscula, welche erklärte, daß ihr nicht am Beifalle des Pöbels, ſondern nur an dem der Gebildeten gelegen ſei (vgl. Horaz, Sat. I. 10, 76).

Es iſt uns in der römiſchen Litteratur eine ziemliche Menge von Theaterklatſch überliefert worden. Auffälligerweiſe aber hören wir wenig davon, daß die Schauſpielerinnen Gegenſtand erotiſcher Huldigungen von ſeiten ihrer männlichen Berufsgenoſſen oder der Theaterbeſucher geweſen ſeien. Wahrſcheinlich war ihre Gunſt jedem um Geld käuflich, ſo daß der Verkehr mit ihnen aller Romantik entbehrte.

Die Theaterleitungen kargten nicht mit der Verwendung ſchauſpieleriſcher Kräfte. Die griechiſche Sparſamkeit, welche, von vereinzelten Ausnahmefällen abgeſehen, für jede Einzelaufführung nur drei Schauſpieler

zuließ, war den Römern fremd, durfte ihnen auch fremd ſein, da Schauſpieler eher im Überfluß, als in unzureichender Zahl zur Verfügung ſtanden. Die Sklavenſchaft konnte deren ja in Fülle liefern. Vermutlich wurde auf dem römiſchen Theater, wie auf dem unſeren, jede irgendwie wichtigere Rolle von einem beſonderen Schauſpieler übernommen, eine weniger wichtige Rolle wenigſtens dann, wenn ſie mit einer größeren ſich nicht bequem verbinden ließ. Man vermied alſo thunlichſt die auf dem griechiſchen Theater gewöhnliche Übertragung mehrerer Rollen auf einen Schauſpieler und entging dadurch nicht nur den vielen Schwierigkeiten, welche das griechiſche Verfahren der Regie und mittelbar den dramatiſchen Dichtern bereitete, ſondern ſchaffte auch den Schauſpielern die Möglichkeit, die ihnen zuerteilten Einzelrollen in vollem Maße durchzuarbeiten und zu individualiſieren. Es ſcheint auch in der That die römiſche Schauſpielkunſt zu größerer Vollkommenheit gelangt zu ſein, als die griechiſche.

Den verſchiedenen Dramengattungen entſprechend gab es verſchiedene Kategorieen von Schauſpielern. Namentlich bildeten, ſo darf man wenigſtens vorausſetzen, die Tragöden und Komöden einerſeits, die Mimiker anderſeits eine Klaſſe für ſich, möglicherweiſe auch die Atellanenſpieler. Eine Sonderſtellung nahmen infolge der Eigenartigkeit ihrer Kunſtleiſtung die Pantomimiker ein, waren ſie doch nicht Schauſpieler im eigentlichen Sinne des Wortes, ſondern Tanz- und Gebärdenkünſtler.

In der Tragödie und Komödie wurden Rollenfächer unterſchieden, und zwar nicht nur, wie bei den Griechen, nach der aus dem äußeren Umfange ſich ergebenden Bedeutung, ſondern auch nach Beſchaffenheit der einzelnen Rollen, alſo ſei es nach Maßgabe der darzuſtellenden Charaktere ſei es der anzuwendenden Deklamationsweiſe. Auch das war ein techniſcher Fortſchritt, welcher der ſchauſpieleriſchen Kunſt zur Förderung gereichen mußte.

Zu den eigentlichen Schauſpielern traten noch hinzu die Statiſten, die Choriſten, ferner die Deklamatoren, welche, wenn der Schauſpieler ſich auf die Mimik beſchränkte, den Text vortrugen, endlich die Flötenſpieler, welche den Geſangvortrag mit ihrem Inſtrumente, der Doppelflöte, begleiteten. Das bei den ſceniſchen Aufführungen mitwirkende Perſonal war mithin ein recht zahlreiches.

An die Kunſtfertigkeit der Tragöden und Komöden wurden vielſeitige Anforderungen geſtellt. Da der Text der Dramen zum Teil geſprochen, zum Teil aber geſungen wurde, ſo mußte der Schauſpieler Deklamator und Sänger zugleich ſein, überdies auch Geſtikulator und Tänzer. Sehr begreiflich iſt es demnach, daß, wer dem Bühnenberufe ſich widmen wollte, zuvor einer ſorgfältigen Ausbildung bedurfte. Der Unterricht der Bühnenaſpiranten wurde von erfahrenen Schauſpielern, in ſpäterer Zeit auch von beſonderen

„Theaterlehrern (doctores scaenici)“ erteilt. Einen wichtigen, vielleicht den wichtigſten Beſtandteil dieſes Unterrichtes bildete die Anleitung zur Geſtikulation. Die völlige Beherrſchung der letzteren galt als ein Haupterfordernis guten Spieles, für weſentlicher noch, als die Deklamation, ſo daß eben deshalb unter Umſtänden die Deklamation einem Nebenſchauſpieler übertragen wurde, damit der eigentliche Spieler ſich ganz der Geſtikulation widmen könnte. Wir werden in einem ſpäteren Abſchnitte auf die Bedeutung der Geſtikulation für das römiſche Schauſpiel zurückkommen müſſen.

Gute Körperhaltung und anmutige Leichtigkeit in den Leibesbewegungen waren die Vorbedingungen für die Beherrſchung der Geſtikulation. Der Schauſpieler mußte alſo vor allem auf Erwerbung dieſer Eigenſchaften bedacht ſein.

In der ſpäteren Zeit gewann die Geſtikulation noch dadurch an Bedeutung, daß ſie auch das Mienenſpiel erſetzen mußte, nachdem dieſes durch den üblich gewordenen Gebrauch der Masken in Wegfall gekommen war.

Die römiſchen Schauſpieler waren nämlich anfangs ohne Maske aufgetreten und hatten nur durch Bemalung des Geſichtes mit Farbſtoffen und Anwendung verſchiedenartiger Perücken ſich das ihren Rollen entſprechende charakteriſtiſche Ausſehen gegeben. Masken trugen nur die Dilettanten, welche die Atellanen aufführten, wohl nicht, um ſich unkenntlich zu machen — denn ihr Spiel gereichte ja ihnen nicht zur Unehre —, ſondern aus Notwendigkeit, weil ſonſt die ſtehenden Charakterfiguren dieſer eigenartigen Poſſe nicht genügend zum Ausdruck gebracht worden wären. Der erſte Schauſpieler, der eine Maske vorband, war der berühmte Roscius, Ciceros Klient in dem oben erwähnten Prozeſſe. Er ſoll es gethan haben, um die ſchielenden Augen zu verbergen, die ihn, den ſonſt ungewöhnlich ſchönen Mann, entſtellten. Der Grund klingt wenig glaublich, da die Maske doch unmöglich die Augen bedecken konnte. Eher darf man annehmen, daß der feingebildete Künſtler, der beſonders in der höheren Komödie (Palliata) ſeine glänzendſten Erfolge errang, die Sitte des griechiſchen Theaters auf das römiſche übertrug, um das letztere dem erſteren noch mehr anzugleichen. Denkbar iſt auch, daß Roscius durch Einführung der Maske die einſeitige und übertriebene Entwickelung des Mienenſpieles verhindern und die Schauſpieler nötigen wollte, nicht vorwiegend nur durch den Geſichtsausdruck, ſondern vielmehr durch den Geſtus den Charakter ihrer Rollen hervorzuheben. Es wäre dies alſo wieder ein Beweis für die Wichtigkeit, welche auf dem römiſchen Theater der Geſtikulation beigelegt wurde.

Wie dem auch ſein mag, das von dem großen Komöden gegebene Beiſpiel fand Nachahmung, und der Gebrauch der Masken wurde bald allgemein in der Tragödie und im feineren Luſtſpiel. Das Publikum, bis

dahin an ausdrucksvolles Mienenſpiel gewöhnt und Wert auf dasſelbe legend, nahm die Neuerung zunächſt ſehr widerwillig auf und hätte ſie gern rückgängig gemacht, indeſſen es mußte ſich doch der einmal aufgekommenen Theatermode fügen, und in ſpäterer Zeit ſcheint man den Gebrauch der Masken als etwas ganz Selbſtverſtändliches betrachtet zu haben. Wie dieſer Umſchwung der Anſchauung erfolgen konnte, iſt rätſelhaft genug. Denn es iſt erſtlich zu erwägen, daß das Auftreten maskierter Schauſpieler in ſchroffem Gegenſatze ſtand zu dem realiſtiſchen Zuge, der nicht nur das römiſche Theater, ſondern das römiſche Weſen überhaupt kennzeichnet. Sodann aber iſt auch zu berückſichtigen, daß auf dem römiſchen Theater, in welchem die Zuſchauerſitze bis unmittelbar an die Bühne heranreichten, die Verwendung der Masken die Naturwahrheit des Spieles in höherem Grade noch beeinträchtigen mußte, als auf dem griechiſchen Theater, in welchem Zuſchauerraum und Bühne durch die weite Orcheſtra getrennt waren. Es hätte alſo ſchon eine rein techniſche Erwägung das Maskieren widerraten ſollen.

Freilich *einen* Vorteil bot die Anwendung der Masken doch dar: das wulſtig vorgeſtülpte Mundſtück der Larve konzentrierte und verſtärkte die Stimme des Schauſpielers. Aber kann man glauben, daß dieſer Umſtand die Entſcheidung abgegeben hat zu Gunſten der Einführung der Masken? Die großen Nachteile der Maßregel konnten doch durch den *einen*, vielleicht nicht einmal ſonderlich merkbaren, Vorteil ſchwerlich ausgeglichen werden. Als freilich die Sache einmal entſchieden war, ſuchte man die akuſtiſche Wirkung des Maskenmundſtückes durch Einſetzung einer gewiſſen Muſchel zu erhöhen. Möglich, daß dadurch in der That die Stimme verſtärkt wurde; wenn das der Fall war, wurde der Vorteil ſchon dadurch recht teuer erkauft, daß die Stimme an Wohlklang und Biegſamkeit verlor, was ſie an Kraft gewann.

Die in den Mimen auftretenden Schauſpieler trugen niemals Masken. Das rechtfertigt wohl den Schluß, daß der Gebrauch der Masken im höheren Drama entweder in der Nachäffung der griechiſchen Sitte oder aber in dem gefliſſentlichen Streben nach Unterdrückung des Mienenſpieles begründet war. Vielleicht wirkten beide Beweggründe zuſammen. Das Feſthalten der Mimenſpieler an der alten guten Sitte des Nichtmaskierens iſt übrigens in zweifacher Beziehung bemerkenswert: als Beweis für die Volkstümlichkeit und Beliebtheit dieſer Poſſe und als Anzeichen dafür, daß der Mimus ganz weſentlich durch das Mienenſpiel ſeine Wirkung erzielte.

Die Masken wurden ſelbſtverſtändlich den verſchiedenen Rollen entſprechend bemalt, vermutlich in ſehr realiſtiſcher und draſtiſcher Weiſe, denn das wurde ſchon durch die Rückſicht auf die entfernter ſitzenden Zuſchauer bedingt. Wie die Inhaber der Plätze unmittelbar vor der Bühne in der

Orcheſtra den Anblick dieſer grotesken Fratze ertragen konnten, begreift man nur, wenn man bedenkt, wie groß die Macht der Gewohnheit auch im Theaterleben iſt.

Das Koſtüm der Schauſpieler war in der Tragödie und Komödie ungefähr dasſelbe, wie das auf dem griechiſchen Theater übliche. Auch der Kothurn der tragiſchen und der Sokkus der komiſchen Schauſpieler wurden von den Griechen übernommen, der Kothurn allerdings nur in der entſtellten Form eines hölzernen oder ledernen Schuhunterſatzes. Dagegen ſcheint die bei den Griechen beliebte Auspolſterung der Schauſpieler bei den Römern nicht gebräuchlich geweſen zu ſein. Die römiſchen Könige und Feldherren in der Fabula prätexta trugen die purpurverbrämte Toga. Auch die griechiſchen Fürſten ließ man anfangs in der Toga auftreten, ſpäter in prunkvollen Schleppgewändern.

Die Atellanenſpieler und die Mimen ſtellten nur geringe Anſprüche bezüglich der Garderobe, da die Beſchaffenheit dieſer Poſſen keine Gelegenheit zur Entfaltung von Kleiderluxus darbot. Die Atellanenſpieler trugen jedenfalls eine Art von Harlekinsanzug, der für eine jede der vier ſtehenden Rollen charakteriſtiſch verſchieden war. Die Mimen erſchienen in einem grotesk-armſeligen aus verſchiedenfarbigen Lappen zuſammengeſetzten Bajazzorock, über den ſie eine Art Mantille warfen. Die Tracht der weiblichen Mimen war möglichſt leicht und leichtfertig.

Da das römiſche Theater ebenſowenig, wie das griechiſche, nach hiſtoriſcher Treue der Koſtümierung ſtrebte, und da das Perſonal der römiſchen Dramen ebenſo, wie das der griechiſchen, im großen und ganzen ein recht einförmiges war, ſo war auch der Garderobenbeſtand der Bühne ein wenig mannigfaltiger und zeigte nur geringe Abwechslung. Nicht alſo durch die Vielartigkeit und Buntheit der Koſtüme konnte man der Neigung zu prunkvoller Schauſtellung genügen, ſondern nur durch die Auswahl der Stoffe. In dieſer Beziehung wurde nun freilich in ſpäterer Zeit oft unſinnige Verſchwendung getrieben, indem man Gewänder aus Purpurzeugen fertigen und mit Beſatz aus Edelmetall ausſchmücken ließ. So war es denn allerdings möglich, ſinnlos hohe Summen für die Theatergarderobe zu verausgaben. Die Koſten fielen übrigens nicht den Schauſpielern, ſondern dem Spielgeber zur Laſt. —

Die für einen Aufführungstermin oder überhaupt für ein beſtimmtes Theater erforderlichen Schauſpieler wurden von einem Unternehmer angeworben, der ſelbſtverſtändlich der Direktor und Regiſſeur der von ihm gebildeten Truppe war, oft wohl auch ſelbſt am Spiele ſich beteiligte, namentlich dann, wenn er aus dem Schauſpielerſtande hervorgegangen war, was wohl in der Regel der Fall ſein mochte. Am einfachſten konnte ein

Unternehmer ſeine Truppen anwerben oder ergänzen, wenn er mit einem Sklavenbeſitzer ſich verband und von dieſem geeignete Perſonen gegen angemeſſenes Entgelt ermietete. Man begreift leicht, daß Sklavenbeſitzer, welche über Sklaven von hervorragender ſchauſpieleriſcher Begabung verfügten, ſich für die Überlaſſung derſelben hohe Summen zahlen ließen, ſo daß alſo der Theaterunternehmer an den oder die Herren ſeiner ermieteten Sklaven einen erheblichen Gewinnanteil abtreten mußte. Wie hoch dieſe Summen unter Umſtänden ſich beliefen, erſehen wir aus dem oben erwähnten Prozeſſe des Chärea gegen Roscius (ſ. oben S. 240). Wollte ein Spielſklave ſich loskaufen, ſo ſtellte ihm ſein Herr wohl die Bedingung, daß er, der Sklave, nun ſeinerſeits ihm, dem Herrn, einen beſtimmten Prozentſatz ſeiner (des Sklaven) Einnahmen überlaſſe und überdies in Aufführungen, die er, der frühere Herr, etwa ſelbſt veranſtalte, unentgeltlich ſpiele.

Der Theaterunternehmer erhielt von dem Spielgeber, in deſſen Dienſt er trat, ein Honorar nach Vereinbarung, welches in Anbetracht der Zahlungen, die der Unternehmer an den Sklavenbeſitzer, außerdem vielleicht auch noch an den Theaterlehrer zu leiſten hatte, nicht niedrig bemeſſen ſein konnte.

Der Spielſklave hatte, eben weil er Sklave war, an den Unternehmer keinen Rechtsanſpruch auf Beſoldung. Selbſtverſtändlich konnte ihm aber eine ſolche nicht vorenthalten werden, und ſo zahlte ihm der Unternehmer für jeden Spieltag ein beſtimmtes Honorar. In Bezug auf den Betrag desſelben durfte der Unternehmer in ſeinem eigenen Geſchäftsintereſſe nicht allzu ſehr kargen, denn ſonſt würde ja der Spielſklave unluſtig geworden ſein und ſich nicht zu möglichſt guter Kunſtleiſtung angeſpornt gefühlt haben. Furcht vor etwaiger Strafe für ſchlechtes Spiel konnte wenig wirken.

So war die materielle Lage der Spielſklaven keine ungünſtige, wobei noch in Betracht zu ziehen iſt, daß ſie vermöge ihres Berufes auch ſonſt weſentlich beſſer geſtellt waren, als die Hausſklaven, ja einer gewiſſen Unabhängigkeit ſich erfreuten. Selbſt der Übertritt von einer Truppe zu einer anderen mochte ihnen möglich ſein, vorausgeſetzt, daß der Wechſel dem Herrn keinen Nachteil brachte.

Noch günſtiger war, wie ſich von ſelbſt verſteht, die Lage der freien Schauſpieler, beſonders der wenigen, welche zu keinen Zahlungen an ihre früheren Herren verpflichtet waren.

Da, wie wir noch ſehen werden, auf den römiſchen Theatern Aufführungen weit häufiger ſtattfanden, als auf den griechiſchen, und da auch Gelegenheit zu Nebenverdienſt durch Spiel in Privathäuſern gegeben war, ſo fanden die Schauſpieler reichliche Beſchäftigung und damit wohl meiſt auch ausreichenden Erwerb.

Das Tageshonorar bildete überdies nur einen Teil der Einnahme der Schauſpieler. Ein anderer, und vielleicht, wenigſtens in der ſpäteren Zeit, noch erheblicherer Teil beſtand in den Geſchenken, welche ihnen von den Spielgebern gemacht wurden, beſonders bei Anerkennung guter Leiſtungen. Dieſe freiwilligen Gaben, die freilich im Laufe der Zeit obligatoriſch geworden ſein mögen, waren anfangs Naturalien (Wein, Fleiſch, Feigen, Gurken, Holz), ſpäter Kränze aus Gold- und Silberblech oder auch aus maſſivem Gold und Silber, ebenſo goldene Schleifen, alſo Gegenſtände, welche ſich leicht in bare Münzen umſetzen ließen. Endlich wurden Geldſpenden üblich.

Von der Erheblichkeit der Einnahmen, welche Schauſpieler, namentlich ſolche von hervorragender Begabung, erzielten, zeugt, was über Roscius und Äſopus überliefert wird. Erſterer ſoll, ehe er auf Honorar verzichtete, in zehn Jahren ſechs Millionen, alſo jährlich 600 000 Seſterzien verdient haben. Hundert Seſterzien hatten damals einen Wert von etwa 17,43 Mark. Man ſieht alſo, wie hoch dieſe Summen ſich belaufen. Äſopus hinterließ, obwohl er verſchwenderiſch gelebt hatte, ſeinem Sohne ein Vermögen von 20 Millionen. Andere Angaben klingen noch erſtaunlicher. Als Veſpaſian die wiederhergeſtellte Bühne des Marcellustheaters durch ein Feſtſpiel einweihen ließ, ſchenkte er jedem der dabei mitwirkenden Künſtler mindeſtens 40 000 Seſt., dem Tragöden Apollinaris aber ſogar 400 000. Der Pantomime Pylades erwarb ein ſo bedeutendes Vermögen, daß er in ſeinem Alter ſelbſt Schauſpiele geben konnte. Der Mime Vitalis trug dafür Sorge, daß in ſeiner Grabſchrift nicht nur ſeine Berühmtheit in ſeinem Wohnorte, ſondern auch die Stattlichkeit ſeines Hauſes und die Höhe ſeines Einkommens geprieſen wurde. Und ſo würden noch andere Beiſpiele ſich anführen laſſen, indeſſen reichen die gegebenen wohl aus, um zu veranſchaulichen, wie einträglich dem römiſchen Schauſpieler, wenn er vom Glück begünſtigt war, ſeine Kunſt werden konnte.

Wie in vielen anderen und wichtigeren Dingen, ſo waren auch in Bezug auf das Theaterweſen und insbeſondere wieder in Bezug auf die Honorierung der Schauſpieler die Zuſtände im kaiſerlichen Rom denen unſerer Gegenwart überaus ähnlich. Wie jetzt, ſo bezogen auch damals einzelne Bühnenkünſtler märchenhaft hohe Honorare. Wie jetzt, wurden Virtuoſen, welche die Gunſt des Publikums gewonnen hatten, mit Gold überſchüttet. Wie jetzt, waren die Kunſtreiſen berühmter Theatergrößen glänzende Triumphfahrten und zugleich höchſt einträgliche Beutezüge. Kennzeichnend aber für die ſpätrömiſchen Verhältniſſe iſt, daß die gefeierteſten Virtuoſen der damaligen Zeit Mimenſpieler und Pantomimen waren, alſo Schauſpieler niedrigſten Ranges, Poſſenreißer gemeinſten Schlages, Leute,

Digitized by Google

die heutigen Tages von jeder feineren Bühne noch unbedingt ausgeſchloſſen und auf das Spiel in „Specialitätentheatern", Seiltänzer- und Kunſtreiterbuden verwieſen ſind. Das Theater war damals eben noch tiefer geſunken, als gegenwärtig. Immerhin aber können die ſpätrömiſchen Zuſtände uns lehren, auf welcher abſchüſſigen Ebene auch unſere Theaterentwickelung ſich bewegt.

Nicht aber Reichtum allein konnte der Schauſpieler mit ſeiner Kunſt ſich gewinnen, ſondern auch die Huld der Mächtigen, die Gunſt vornehmer Frauen, die thatſächliche geſellſchaftliche Gleichſtellung mit der Geburts- und Amtsariſtokratie vermochte er, falls das Glück ihm freundlich war, ſich zu erringen. Gar mancher iſt in romanhafter Weiſe emporgeſtiegen zu hoher und einflußreicher Stellung. Andere haben wenigſtens die Genugthuung gehabt, daß ihnen bürgerliche Ehrenämter übertragen oder ſonſtige Auszeichnungen erwieſen wurden. Noch anderen iſt es mindeſtens vergönnt geweſen, innerhalb des Kreiſes ihrer Berufsgenoſſen Anerkennung zu finden und im genoſſenſchaftlichen Vereinsleben eine maßgebende Rolle zu ſpielen. Denn, wie die griechiſchen, ſo ſchloſſen ſich auch die römiſchen Schauſpieler zur Wahrung ihres Standesintereſſen in Vereine zuſammen, welche unter einander wieder in mehr oder weniger engem Verbande ſtanden. Die Anfänge dieſes Vereinslebens reichen bis in das Jahr 207 v. Chr. hinauf. Schon damals wurde nämlich den Schriftſtellern und Schauſpielern von Staats wegen der Minervatempel auf dem Aventin als Örtlichkeit für gemeinſamen Gottesdienſt und gemeinſame Beratung angewieſen. Die Zuſammenfaſſung der Schriftſteller und Schauſpieler zu *einer* Zunft dürfte wohl nur darin begründet geweſen ſein, daß in jenen alten Zeiten die Schauſpieler öfters auch Dichter waren und umgekehrt die Dichter gelegentlich auch als Schauſpieler auftraten, wie dies ja ſchon Livius Andronikus that.

Aus den Nachrichten, welche uns über die glänzende Laufbahn einzelner Schauſpieler überliefert ſind, darf man ſelbſtverſtändlich nicht ſchließen wollen, daß die Lage des ganzen Standes eine durchweg erfreuliche geweſen ſei. Die meiſten Bühnenkünſtler hat das Joch der Sklaverei gewiß hart genug gedrückt, und bitter mögen ſie es empfunden haben, daß ſie im Grunde doch nur Arbeitsmaſchinen waren und von gewinnſüchtigen Unternehmern rückſichtslos ausgenutzt wurden. Dem Reichtume einiger weniger ſtand zweifellos die Bettelarmut vieler gegenüber.

§ 17. **Die Verwaltung des Theaters.** Die ſceniſchen Aufführungen, welche bei Gelegenheit der ſtaatlich-religiöſen Feſte ſtattfanden, wurden vom Staate veranſtaltet und von Staatsbeamten geleitet (vgl. auch § 18). Der Staat hatte alſo für dieſe ſceniſchen Spiele ebenſo wie für die amphitheatraliſchen (Gladiatorenſpiele, Tierhetzen) und für die circenſiſchen (Wagenkämpfe, Waffenſpiele ꝛc.) die erforderlichen Räumlichkeiten zu beſchaffen

und, wenigſtens im Princip, die geſamten Koſten der Abhaltung zu tragen. Die Staatsbeamten, welche an jedem der betreffenden Feſte mit der Leitung der Spiele betraut waren, galten als die Spielgeber und hatten für den Fehlbetrag aufzukommen, der ſich infolge von Überſchreitung der für die Spiele ſtaatlich feſtgeſetzten Summen etwa ergab.

Das Theater war folglich, inſofern als die ſceniſchen Aufführungen einen Beſtandteil der ſtaatlichen Spiele bildeten, Staatsanſtalt. Indeſſen blieben die Beziehungen des Staates zum Theater doch immer nur rein äußerliche. Der Staat beſchränkte ſich im weſentlichen darauf, die erforderlichen Zahlungen zu leiſten, die geſamte Regie aber ſowie die Auswahl der aufzuführenden Stücke überließ er dem für das betreffende Spiel in Dienſt genommenen Theaterdirektor. Der letztere ſchaltete und waltete ſo ziemlich unbeſchränkt, zumal da die zu ſeiner Truppe gehörigen Schauſpieler eben nur von ihm abhängig waren und von ihm bezahlt wurden. Der eigentliche Theaterbetrieb war alſo thatſächlich ein Privatgewerbe.

Für die ſpielgebenden Staatsbeamten mußte, wenn ſie einen Theaterdirektor zu wählen hatten, der maßgebende Geſichtspunkt ſelbſtverſtändlich in dem Wunſche gegeben ſein, daß die Leiſtungen dieſes Mannes und diejenigen ſeiner Truppe dem Publikum gefallen möchten. Um ſich deſſen im voraus thunlich zu verſichern, ließen die Spielgeber wohl vor Abſchluß des Vertrages eine Probevorſtellung abhalten, welche zu einem Wettſpiele ſich erweiterte, wenn mehrere Direktoren um den Spielauftrag ſich bewarben, wie das häufig genug geſchehen mochte.

Der Direktor, welcher den Spielauftrag erhielt, hatte nun die erforderlichen Schauſpieler und Muſiker zu ſtellen, die ganze Regie zu übernehmen und überdies die aufzuführenden Stücke zu beſchaffen. Um der letzteren Verpflichtung genügen zu können, mußte er, falls er nicht etwa ſelbſtverfaßte Schauſpiele aufführen ließ (was wohl nur in der älteren Zeit und auch da nur ausnahmsweiſe vorgekommen iſt), mit einem dramatiſchen Dichter ſich in Verbindung ſetzen und dieſem ein Stück abkaufen. Dichter und Direktor einigten ſich über den Preis, durch deſſen Zahlung der Direktor das volle Eigentumsrecht an dem betreffenden Drama erwarb, folglich dasſelbe auch beliebige Male aufführen laſſen durfte. Anſpruch auf eine nochmalige Honorarzahlung hatte der Dichter nur dann, wenn er ein Stück neu bearbeitete, und der Direktor es nun in dieſer neuen Geſtalt auf die Bühne bringen wollte. Um den ganzen Handel zwiſchen Direktor und Dichter kümmerten ſich, wenigſtens in der älteren Zeit, die ſpielgebenden Beamten gar nicht, ſchon weil ſie der litterariſchen Bildung und des litterariſchen Intereſſes entbehrten. Das Urteil und der Geſchmack des Direktors war alſo beſtimmend für die Feſtſtellung des Spielplans. In ſpäterer Zeit, als die

litterariſche Bildung allgemeiner geworden war und das Publikum nicht mehr ſo leicht, wie früher, befriedigt werden konnte, trugen Direktor und Spielgeber wohl in der Regel dafür Sorge, daß die für die Aufführung in Ausſicht genommenen Dramen zunächſt von Sachverſtändigen einer genauen Beurteilung unterzogen und je nach deren Ausfall entweder angenommen oder zurückgewieſen wurden.

Für ſeine Geſamtleiſtung wurde dem Theaterdirektor eine Pauſchalſumme nach Übereinkunft gezahlt, in welcher das Schauſpielerhonorar mit einbegriffen war. Selbſtverſtändlich wurde dem Direktor auch das von ihm an den Dichter gezahlte Honorar wiedererſtattet, jedoch nur dann, wenn das betreffende Drama ſich als bühnenfähig erwieſen hatte. Das Honorar für durchgefallene Stücke fiel dem Direktor zur Laſt.

Die Abwälzung der ganzen Verantwortlichkeit für Regie und Spielplan auf die Perſon des Direktors war für die Spielgeber freilich das bequemſte und praktiſchſte Verfahren, auf die Entwickelung des Theaters und der dramatiſchen Dichtung aber mußte es geradezu verhängnisvoll wirken. Es wurde dadurch das Schickſal des Theaters völlig abhängig gemacht von dem Geſchmacke des Theaterpublikums, das heißt eines Publikums, welches in ſeinem weitaus größten Teile jeglichen Kunſtverſtändniſſes bar war und von dem Theater nur ſinnenaufregende Unterhaltung begehrte. Jeder Schauſpieldirektor, der Spielaufträge zu erhalten wünſchte, mußte vor allem darnach ſtreben, dem Publikum zu gefallen, mußte alſo dem entſprechend den Spielplan zuſammenſtellen und ebenſo dem entſprechend die ganze Spielweiſe einrichten. That er es nicht, ſo hatte er zunächſt zu gewärtigen, daß das dem Publikum nicht gefallende Stück Fiasko machte; ſodann aber konnte er mit Sicherheit darauf rechnen, daß ihm ſobald nicht wieder ein Spielauftrag erteilt werden würde. Ein Theaterdirektor, der überhaupt ſein Gewerbe ausüben wollte, war alſo geradezu genötigt und gezwungen, ſich in jeder Beziehung den Neigungen der Mehrheit des Theaterpublikums anzupaſſen, den Wünſchen des Publikums, wo möglich, zuvorzukommen, die Erwartungen desſelben durch das, was er vorführte, noch zu überbieten. Von einem Streben nach wirklich künſtleriſchen Zielen, von einer Pflege idealer Intereſſen konnte bei ſolcher Sachlage gar keine Rede ſein.

Die römiſche Einrichtung des Theaterbetriebes iſt hinſichtlich ihres Verhältniſſes zur Kunſt einfach als die denkbar ſchlechteſte zu bezeichnen. In ihr vereinigten ſich die Nachteile des Staatstheaters mit denen des Privattheaters zu verderblichſter Geſamtwirkung. Indem der Staat als Theaterinhaber und Spielgeber auftrat und dadurch thatſächlich, wenn auch nicht geſetzlich, eine Art Monopol für öffentliche ſceniſche Aufführungen in Anſpruch nahm, machte er das Entſtehen und Beſtehen größerer Privattheater

und einen der Kunſt förderlichen Wettbewerb unter dieſen unmöglich, zumal da die Leiter privater Bühnen ſelbſtverſtändlich nicht in der Lage geweſen wären, auf die Erhebung eines Eintrittsgeldes zu verzichten, wie der Staat dies that. Folgerichtig hätte der Staat nun auch den Theaterbetrieb ſelbſt übernehmen und in würdiger Weiſe leiten ſollen. Dann hätte das Theater zu einer Pflegeſtätte wahrer Kunſt und zu einer die Volksbildung fördernden Veranſtaltung erhoben werden können. Statt deſſen überließ der Staat den Theaterbetrieb privaten Unternehmern und machte ihn dadurch zu einem Gegenſtande gewinnſüchtiger Spekulation. Schlimm war dabei noch, daß der Theaterdirektor nicht auf längere Zeit, ſondern immer nur für einen Spieltermin in Dienſt genommen wurde; denn infolge deſſen konnte weder er noch ſeine Truppe recht heimiſch werden auf dem ihm zur Verfügung geſtellten Theater. Thatſächlich mag ja freilich ein bewährter Direktor mehrere, vielleicht ſogar viele Spieltermine hinter einander immer wieder beſchäftigt worden ſein und alſo längere Zeit hindurch die Leitung einer und derſelben Bühne geführt haben. Immerhin blieb auch dann ſeine Lage eine unſichere und mußte ihm die Luſt verleiden, in ſeinem Berufe mehr zu thun, als ſein perſönliches Intereſſe wahrzunehmen, nämlich ſeine Wiederwahl ſich dadurch vorzubereiten, daß ſeine Leiſtungen den Beifall des Publikums fanden und dadurch der Erwartung der Spielgeber genügten. Nachteilig mußte ſich zu alledem der Umſtand geltend machen, daß die mit der Leitung der Spiele betrauten Beamten fortwährend wechſelten; denn mochten ſie ſich auch in der Regel herzlich wenig um die Einzelheiten der Aufführungen kümmern, ſo konnten ſie doch immer Verfügungen erlaſſen und Wünſche ausſprechen und dadurch den Direktor in ſeiner Verwaltungsthätigkeit ſtören, ihn bald nach dieſer bald nach jener Richtung hin zu Abweichungen von ſeinen Grundſätzen und Abſichten veranlaſſen. Als ein weiterer Übelſtand kam hinzu, daß der Direktor, weil er ſich nicht als Herr im Theater fühlte, kein unmittelbares Intereſſe an der Beſchaffung der Garderobe und der Ausſtattungsgegenſtände beſaß, ſondern den Staat für das geſamte Inventar ſorgen laſſen mußte. Der Staat aber überließ, wenigſtens in der republikaniſchen Zeit, auch dieſes Geſchäft einem privaten Unternehmer: ein Kleiderverleiher, den man mit argem Mißbrauche des griechiſchen Namens als „choragus“ bezeichnete, lieferte dem Theater die nötigen Gewänder und Requiſiten, ſelbſtverſtändlich gegen Entgelt. Dieſe Einrichtung mußte mancherlei Unzuträglichkeiten und Weitläufigkeiten mit ſich bringen. Sie erwies ſich denn auch als unhaltbar, und in der kaiſerlichen Zeit wurde ein ſtaatliches Garderobehaus (choragium) errichtet.

Dieſes ganze ſchlechte Verwaltungsſyſtem war überdies auch in wirtſchaftlicher Hinſicht verfehlt, weil es unverhältnismäßige Koſten verurſachte.

Schon der Bau, die innere Ausſtattung und die Unterhaltung der rieſigen Theatergebäude erforderten, wie man leicht denken kann, ſehr erhebliche Summen. Hin und wieder ließ allerdings ein reicher Privatmann aus eigenen Mitteln ein Theater errichten, die Unterhaltung des Gebäudes aber mußte ſchließlich doch vom Staate übernommen werden. Dazu kamen dann die eigentlichen Spielkoſten: der an den Direktor zu zahlende Pauſchalbetrag (einſchließlich des Dichterhonorars) und die Entſchädigung des Choragen. Die letztere mag, wenn die Spielgeber nicht beſonderen Luxus zu entfalten wünſchten, leidlich beſcheiden geweſen ſein, da ja die Beſchaffenheit der aufgeführten Dramen an die Ausſtattung nur geringe Anforderungen ſtellte. Dagegen mußte dem Direktor ſchon zur Beſtreitung der ihm erwachſenden Auslagen eine hohe Summe zur Verfügung geſtellt werden, hatte er doch ſeine Schauſpielſklaven zu mieten, ausbilden zu laſſen und zu beſolden, vielleicht auch zu beköſtigen. Außerdem aber wollte doch der Direktor für ſeine Mühewaltung, die ihm Arbeit und Sorgen in Fülle und überdies große Verantwortlichkeit auferlegte, angemeſſenen Gewinn erzielen.

Leider vermögen wir nicht zu berechnen, wie hoch ſich die durchſchnittlichen Koſten einer ſceniſchen Aufführung zu einer beſtimmten Zeit beliefen. Die wenigen uns erhaltenen Angaben über die Koſten einiger Spiele beziehen ſich eben auf die betreffenden Spiele in ihrer Geſamtheit, mit Einſchluß auch der circenſiſchen und amphitheatraliſchen, nicht alſo auf die ſceniſchen Aufführungen im beſonderen. So wiſſen wir, um wenigſtens *ein* Beiſpiel anzuführen, daß im Jahre 51 nach Chr. der Staat für die „ludi Romani“ 760 000 Seſt., für die „ludi plebei“ 600 000 und für die „ludi Apollinares“ 380 000 Seſt. zahlte (hundert Seſterzien hatten damals einen Wert von etwas über 21 Mark). Das ſind ganz gewaltige Summen, indeſſen dürfte davon doch nur ein verhältnismäßig kleiner Teil auf die Koſten der ſceniſchen Aufführungen entfallen, da aus leicht begreiflichen Gründen Cirkus und Amphitheater weit größere Beträge verſchlangen, als die im Vergleich mit ihnen billige Bühne. Immerhin hat aber auch die letztere den Staat zu einem ſehr anſehnlichen Aufwande veranlaßt.

Die ſpielgebenden Beamten reichten mit den ihnen von Staats wegen für Spielzwecke angewieſenen Summen, ſo erheblich dieſelben auch waren, in ſpäterer Zeit ſelten aus, ſondern mußten Zuſchüſſe aus ihrem Privatvermögen leiſten. Galt es doch als Ehrenſache für die Spielgeber, eine möglichſt glänzende Feier zu veranſtalten und durch die Pracht und Fülle der Darbietungen die Vorgänger zu übertreffen. Es kam vor, daß die Feſtgeber ſich nicht mit prunkvoller Ausrichtung der Spiele begnügten, ſondern das Volk auch noch bewirteten und obendrein Geld zum Beſuch der öffentlichen Bäder ſchenkten. Mancher, der ſolche fürſtliche Freigebigkeit

walten ließ, mochte hoffen, daß die dadurch ihm gewonnene Volksgunſt ihn zu den höchſten und einträglichſten Staatsſtellungen emporheben und alſo ihn reichlich entſchädigen werde. Dieſe Hoffnung konnte ſich erfüllen, ſie konnte aber auch trügeriſch ſein, und dann war der finanzielle Ruin die unausbleibliche Folge der gebrachten Opfer. So wurde die Ausrichtung der Spiele eine Gefahr für den Wohlſtand der römiſchen Ariſtokratie. Wiederholt erließ die Regierung Geſetze gegen die Verſchwendungsſucht der ſpielgebenden Beamten —, es fruchtete wenig, beſonders da die Kaiſer oft genug mit dem ſchlimmſten Beiſpiele vorangingen. Das tolle Treiben dauerte fort und fand ſein Ende erſt mit dem Zuſammenbruche des römiſchen Reiches.

Den großen Ausgaben für das Theater ſtanden keine oder doch nur geringfügige Einnahmen gegenüber. Ein kleiner Ertrag mochte erzielt werden durch gelegentliche Vermietung des Theatergebäudes an Privatperſonen, welche dem Volke auf ihre Koſten ſceniſche Aufführungen darboten. Überliefert wird freilich nirgends, daß der Staat in ſolchem Falle ein Mietgeld gefordert habe; indeſſen darf man es doch wohl vorausſetzen. Die Einnahmequelle aber, aus welcher die neuzeitlichen Theater ſo reichlich geſpeiſt werden, das Eintrittsgeld, floß dem römiſchen Theater nur ſehr ſpärlich. Alle Bürger hatten freien Eintritt; zur Zahlung waren nur die Fremden verpflichtet, welche nicht (z. B. als Geſandte) Gäſte des Staates waren. Erheblich war die dadurch erzielte Einnahme gewiß nicht; denn in der älteren Zeit wurde Rom wenig von Fremden beſucht, ſpäterhin aber, als Rom Großſtadt geworden war, hat man wohl ſchwerlich eine ſtrenge Kontrolle über den Theaterbeſuch geführt, denn ſie würde ja mehr gekoſtet, als eingebracht haben, überdies kaum durchführbar geweſen ſein; durch die allmähliche immer weitere Ausdehnung des römiſchen Bürgerrechtes wurde ſie ſchließlich gegenſtandslos. In der Kaiſerzeit ſcheint nun allerdings, wenigſtens bei einzelnen Aufführungen, von denjenigen Beſuchern, welche einen reſervierten Platz zu haben wünſchten, ein Eintrittsgeld erhoben worden zu ſein. Aber die dadurch erzielte Einnahme konnte doch immer nur eine kleine Summe ergeben.

Jedenfalls war das Budget des Theaters ein höchſt einſeitiges: es beſtand ganz vorwiegend nur aus Ausgabepoſten, welche in ihrer Vereinigung einen ſehr anſehnlichen Betrag darſtellten. Die Frage liegt nahe, warum der römiſche Staat eine ſo koſtſpielige Einrichtung, wie ſie das Theater für ihn war, eingeführt und dauernd beibehalten hat.

Als in dem Peſtjahre 364 v. Chr. die etruskiſchen Hiſtrionen nach Rom berufen wurden (vgl. oben S. 212), geſchah es gewiß, weil man annahm, daß die Aufführung ihrer, wahrſcheinlich liturgiſchen Tänze dazu beitragen werde, die erzürnten Götter zu verſöhnen. Das muß man wenigſtens aus dem Zuſammenhange der Erzählung des Livius entnehmen. Der

Beweggrund war alſo ein religiöſer. Unmöglich aber kann man glauben, daß die bald darnach üblich gewordenen poſſenhaften Aufführungen von ſeiten der römiſchen Jugend irgend etwas mit der Religion zu ſchaffen gehabt haben. Und ebenſo wenig läßt irgendwelche Beziehung zum religiöſen Kultus hinſichtlich der ſpäteren Aufführungen regelrechter Dramen ſich vorausſetzen. Um ſo weniger, als dies ja Nachbildungen griechiſcher Dramen waren und folglich, ſoweit ſie überhaupt ſtofflichen Zuſammenhang mit dem religiöſen Mythus beſaßen, auf dem griechiſchen, und nicht auf dem davon weſentlich verſchiedenen römiſchen Götterglauben beruhten. Nicht alſo religiöſen Rückſichten verdankt das römiſche Theater ſeine Entſtehung. Freilich bildeten die von Staats wegen veranſtalteten ſceniſchen Aufführungen einen Beſtandteil der öffentlichen Spiele, welche bei Gelegenheit religiöſer Feſte abgehalten wurden, aber einen rein äußerlichen Beſtandteil, der erſt nachträglich hinzugefügt worden war und ſchon um deswillen mit den jenen Feſten zu Grunde liegenden religiöſen Anſchauungen keinerlei Zuſammenhang hatte. Die dramatiſchen Aufführungen konnten nur den Zweck haben, dem Volke eine Art der Unterhaltung darzubieten, eine Unterhaltung, welche zunächſt den Reiz der Neuheit für ſich hatte und zugleich dem römiſchen Publikum die Genugthuung gewährte, ſich ein Stück griechiſcher Sitte angeeignet zu haben. Das römiſche Theater war alſo von vornherein und blieb für alle Zeit eine Vergnügungsanſtalt, ebenſo wie das Amphitheater und wie der Cirkus, welcher letztere übrigens, urſprünglich wenigſtens, als Mittel zur Förderung gymnaſtiſcher Ausbildung und als Anreiz zur Vervollkommnung der Pferdezucht noch am eheſten ein praktiſch begründetes Daſeinsrecht beſaß. Die Einrichtung derartiger ſtaatlicher Vergnügungsanſtalten ergab ſich anfangs wohl nur aus dem ſehr begreiflichen Wunſche, den Glanz der religiöſen Feſte durch Beimiſchung weltlicher Luſtbarkeiten zu erhöhen und den Ernſt des bürgerlichen Lebens durch Tage des Genuſſes und der Augenweide zu unterbrechen. Die Sache war an ſich harmlos genug, aber der Umſtand, daß der Staat als Spielgeber auftrat, verlieh ihr politiſche Bedeutung und erwies in ſeinen Folgen ſich als verhängnisvoll. Denn einerſeits wurde in dem Volke der gefährliche Wahn großgezogen, daß der Staat verpflichtet ſei, für das Vergnügen der Bürger zu ſorgen, und daß der Staatsbeamte der beſte ſei, welcher die glänzendſten und amüſanteſten Spiele ausrichte. Andererſeits erkannten die Regierenden bald, daß die Veranſtaltung der Spiele ein treffliches Mittel darbiete, die Gunſt des ſouveränen Volkes zu gewinnen und dieſen Gewinn für Zwecke des perſönlichen Ehrgeizes auszunutzen. So waren Volk und Regierende in gleicher Weiſe an den Spielen intereſſiert. Vollends in der letzten Zeit der Republik und in der Kaiſerzeit waren die Spiele dem Volke wie den Machthabern gleich

unentbehrlich. Im Cirkus, im Amphitheater und im Theater fand das Volk die Unterhaltung, die ſein Sinnen ablenkte von politiſchen Dingen und jede Regierung ihm genehm erſcheinen ließ, falls ſie eben nur an den Spielen nicht knauſerte. In Sonderheit der müßige Pöbel der Welthauptſtadt war bei guter Laune nur dann zu erhalten, wenn man ihn fütterte und beluſtigte. Und ſo dienten, wie die Spiele des Cirkus und des Amphitheaters, auch die ſceniſchen Aufführungen den Cäſaren als ein Werkzeug der Politik. Die Abſchaffung oder auch nur die Einſchränkung der öffentlichen Spiele würde die Revolution entfeſſelt haben. Daraus erklärt es ſich, daß alle Beherrſcher Roms, die im Laufe der Jahrhunderte einander ablöſten, bereitwillig ungeheuere Summen in den Abgrund der Theater ſchleuderten.

§ 18. **Die Aufführungen und das Publikum.** Sceniſche Aufführungen fanden ſtatt, ſeitdem ſie überhaupt in das Programm der öffentlichen Spiele aufgenommen worden waren, alljährlich an den ludi Romani, an den ludi plebei, an den ludi Apollinares, an den ludi Megalenses und endlich an den Floralien.

Die Stiftung der ludi Romani (oder magni) fällt noch in die Zeit der Könige und gehört alſo der Sage, nicht der Geſchichte an. Ihre urſprünglich eintägige Dauer wurde im Laufe der Zeit mehr und mehr ausgedehnt, bis ſie unter Auguſtus 16 Tage, vom 4. bis zum 19. September umfaßte. Die Leitung dieſer Spiele war Sache der kuruliſchen Ädilen.

Die ludi plebei wurden wahrſcheinlich zuerſt im Jahre 220 v. Chr. gefeiert. Auch ihre Dauer war urſprünglich nur eintägig und wurde immer mehr verlängert, bis ſie in der auguſteiſchen Zeit über 14 Tage, vom 4. bis 17. November, ſich erſtreckte. Später trat (wie auch bei den ludi Romani) eine Beſchränkung ein. Die plebejiſchen Ädilen waren die ſpielgebenden Beamten.

Acht Jahre nach den ludi plebei, alſo 212 v. Chr., wurden die ludi Apollinares eingeführt. Der urſprünglich einzige Tag ihrer Aufführung war der 13. Juli. Später wurden die ſieben vorausgehenden Tage noch hinzugenommen, ſo daß ſie alſo vom 6. bis zum 13. Juli (einſchließlich) währten. Der ſtädtiſche Prätor hatte ſie auszurichten.

Die ludi Megalenses wurden zuerſt am 4. April 204 v. Chr. begangen; in ſpäterer Zeit nahm ihre, von den kuruliſchen Ädilen geleitete, Feier die Tage vom 4. bis 10. April in Anſpruch.

Ebenfalls unter Leitung der kuruliſchen Ädilen ſtanden die zum erſten Male am 28. April 238 gefeierten, aber erſt ſeit 173 v. Chr. regelmäßig ſich jährlich wiederholenden Floralien: ſie währten in der älteren Zeit ſechs Tage (28. April bis 3. Mai), ſpäter nur vier Tage (30. April bis 3. Mai).

Die Geſamtdauer dieſer fünf Spiele belief ſich in der auguſteiſchen Zeit auf etwa 48 Tage. Ob an jedem einzelnen dieſer Tage ſceniſche Aufführungen ſtattfanden, iſt zweifelhaft und mindeſtens unwahrſcheinlich. Ungewiß iſt auch, wieviele ſceniſche Aufführungen an jedem Theatertage abgehalten wurden. Vermuten darf man, daß in der älteren Zeit jedesmal eine Tragödie oder Komödie und darnach eine Poſſe (Atellane oder Mimus) gegeben wurde; in ſpäterer Zeit traten an Stelle der Tragödien und Komödien vielfach Pantomimen, ja auch Vorſtellungen von Akrobaten, Trapezturnern (Petauriſten), Feuerwerkskünſtlern und Taſchenſpielern, ſo daß das Theater zur Specialitätenbühne wurde.

Aber nicht nur an den alljährlich wiederkehrenden Feſten erfreute der Staat das Volk mit Theaterſpielen, ſondern auch bei außerordentlichen Gelegenheiten, ſo namentlich wenn Triumphe gefeiert oder Tempelweihen vollzogen wurden. Außerdem mag oft genug die Sitte der ſogenannten „instauratio“ eine Vermehrung der Spieltage veranlaßt haben. War nämlich bei den öffentlichen Spielen das dabei übliche umſtändliche religiöſe Ceremoniell in irgend einem Punkte vernachläſſigt oder verletzt worden, ſo erforderte es der Brauch, daß das Spiel wiederholt wurde. Die bis zur Ängſtlichkeit geſteigerte Gewiſſenhaftigkeit der Römer in der Beobachtung der Kultusvorſchriften duldete eben nicht, daß ein begangener Verſtoß ungeſühnt bleibe. Sehr denkbar aber iſt, daß die Spielgeber, wenn ſie dem Volke eine Verlängerung der Feſtfreuden gönnen wollten, gefliſſentlich einen Formenfehler begehen ließen, nur um zu einer „instauratio“ berechtigt zu ſein.

Das Beiſpiel des Staates ahmten reiche Privatleute oft genug nach, indem ſie bei geeigneten feſtlichen Anläſſen, zu denen auch Leichenbegängniſſe gehören konnten, auf ihre Koſten öffentliche Spiele mit ſceniſchen Aufführungen veranſtalteten, wozu ihnen vom Staate das Theatergebäude überlaſſen wurde. Selbſtverſtändlich kargten auch die Kaiſer nicht mit der Abhaltung öffentlicher Luſtbarkeiten; mitunter freilich wurde zu den von ihnen gegebenen Theatervorſtellungen nur ein auserwähltes vornehmes Publikum geladen, ſo daß das Theater dann den Charakter eines Hofſchauſpielhauſes annahm, zumal da dann die Privattruppe des Kaiſers ſpielte.

Mancher Reiche hielt ſich in ſeiner Sklavenſchaft eine vollſtändige Schauſpielertruppe zu ſeiner eigenen und ſeiner Gäſte Unterhaltung bei privaten Feſten.

Auch bürgerliche Genoſſenſchaften ſcheinen gelegentlich theatraliſche Aufführungen veranſtaltet zu haben.

Endlich darf man wohl annehmen, daß die berufsmäßigen Schauſpieltruppen, wenn ſie vom Staate oder von Privaten nicht beſchäftigt wurden, auf eigene Rechnung Vorſtellungen auf improviſierten Bühnen gaben,

ſelbſtverſtändlich gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes. Beſonders die Mimen und Pantomimen mögen dies oft gethan haben, da ſie für ihre Aufführungen keiner großen Bühne und keines koſtſpieligen Apparates bedurften.

Auch griechiſche Schauſpieler kamen gelegentlich nach Rom, um dort vor einem gewählten Publikum, das für griechiſche Kunſt Verſtändnis beſaß oder doch zu beſitzen glaubte, griechiſche Dramen in der Urſprache aufzuführen, freilich wohl ſtets mit Weglaſſung der choriſchen Teile und überdies vermutlich meiſt die Dramen nicht vollſtändig, ſondern nur die Hauptſcenen darſtellend, vielleicht auch bloß deklamierend.

So war in Rom für die Befriedigung der Schauluſt reichlich geſorgt. Aber auch in der Provinz fehlte es an Theatern und Schauſpielern nicht. Wie in Rom der Staat, ſo veranſtalteten in der Provinz die Stadtgemeinden und andere politiſche Körperſchaften öffentliche Spiele.

Die Häufigkeit der Aufführungen iſt für das römiſche Theater überaus kennzeichnend, namentlich im Vergleich mit den griechiſchen Verhältniſſen. Das griechiſche Theater bewahrte eben immer, auch noch in ſeinem Verfalle, wenigſtens äußerlich den Charakter einer Kultuseinrichtung. Das römiſche Theater dagegen war — man kann das nicht oft genug wiederholen — zu allen Zeiten nichts als eine Vergnügungsanſtalt. Beide Theater alſo waren, ſo ſehr ſie äußerlich auch einander glichen, innerlich doch grundverſchieden. Es tritt dieſe Verſchiedenheit namentlich in dem Verhältniſſe einerſeits des griechiſchen, andrerſeits des römiſchen Publikums zum Theater ſcharf hervor.

Für den Griechen war im Theater der Inhalt der dargeſtellten Dramen, für den Römer die ſceniſche und mimiſche Darſtellung ſelbſt die Hauptſache. Der Grieche wollte im Theater vornehmlich durch das Ohr, der Römer vornehmlich durch das Auge genießen. Die Freude, welche der Grieche an der Dichtung empfand, macht allein es erklärlich, daß er die Ausdauer beſaß, eine ganze Reihe von Dramen unmittelbar nach einander auf dem Theater ſich vorführen zu laſſen. Dem Römer war ſolche Geduld ganz fremd; nie iſt auf einer römiſchen Bühne eine Trilogie zur Aufführung gelangt; hätte ein Theaterdirektor dies verſucht, er würde die letzten Stücke vor leeren Bänken haben ſpielen laſſen müſſen. Auch die ſo überaus hohe Bedeutung, welche die dramatiſchen Wettkämpfe für das griechiſche Theater beſaßen, legt beredtes Zeugnis dafür ab, wie ſehr die Dichtung an ſich als das eigentlich Weſentliche des Bühnenſpieles betrachtet wurde. Bei den Römern hat die Einrichtung ſolcher Wettkämpfe ſich nie eingebürgert, ja, es ſcheint die Einbürgerung nie ernſtlich verſucht worden zu ſein. —

Schon oben (S. 255) wurde erwähnt, daß im römiſchen Theater bei öffentlichen Aufführungen Eintrittsgeld grundſätzlich nur von Fremden

erhoben wurde und auch von dieſen nicht, wenn ſie Gäſte des Staates waren, eine Eigenſchaft, welche übrigens nicht bloß den Geſandten, ſondern — infolge der eigenartigen Ausbildung des Gaſtrechtes — auch gar manchen anderen Ausländern zukam. Der römiſche Bürger hatte alſo nebſt ſeinen Angehörigen freien Theaterbeſuch. Sklaven waren, wie erklärlich, grundſätzlich vom Theater ausgeſchloſſen, indeſſen ſchon in der älteren Zeit dürften Sklaven, welche in irgend welcher Dienſtleiſtung (z. B. als Seſſelträger) ihre Herren begleiteten, ohne Zweifel zugelaſſen worden ſein. In der ſpäteren Zeit war gewiß jede Kontrolle des Eintrittes einfach undurchführbar oder würde doch ſo unverhältnismäßige Koſten verurſacht haben, daß man ſchon um deswillen auf ſie verzichtet haben dürfte. Thatſächlich konnte alſo wohl jeder, der es wollte, unentgeltlichen Zutritt zu den ſceniſchen Aufführungen erlangen. Allerdings mußte, ſo ſcheint es wenigſtens, jeder Theaterbeſucher, der nicht Anſpruch auf einen Ehrenplatz hatte, durch eine Theatermarke ſich ausweiſen, aber dieſe Maßregel diente wohl lediglich dem Zwecke der Platzanweiſung und nicht dem einer Prüfung der Berechtigung zum Eintritt.

Die Unentgeltlichkeit des Theaterbeſuches war in dem ſtaatlichen Charakter des Theaters voll begründet: als Mitglied des ſouveränen Volkes beſaß jeder Bürger naturgemäß Anſpruch auf freien Genuß der vom Staate veranſtalteten Vergnügungen. Wurden doch eben die Koſten der öffentlichen Spiele aus dem Staatsſäckel beſtritten — in der älteren Zeit aus den Einnahmen aus den heiligen Hainen —, alſo aus einem Fonds, der Gemeingut aller Bürger war und deſſen Verwendung folglich, wenn irgend möglich, auch allen Bürgern zu gute kommen mußte. Indeſſen, ganz abgeſehen von dem Rechtsſtandpunkte, auch andere triftige Gründe konnten den Verzicht auf Erhebung eines Eintrittsgeldes als ratſam und ſelbſt als notwendig erſcheinen laſſen. Der idealen Anſchauung freilich, daß das Theater eine Anſtalt der Volksbildung ſei und als ſolche allen Volksangehörigen offen ſtehen müſſe, wird der römiſche Senat nie fähig geweſen ſein — ſonſt hätte er für eine andere Verwaltung des Theaterweſens geſorgt —, deſto fähiger und geneigter aber zu der Erwägung, daß die Erſchwerung des Schauſpielbeſuches durch Forderung eines Eintrittsgeldes Verſtimmung und Unzufriedenheit im Volke erregen müſſe. Aber ſo wohl begründet die Unentgeltlichkeit des Theaterbeſuches auch in rechtlicher, in politiſcher und, wie man hinzufügen darf, ſelbſt in ſittlicher Beziehung war, die Einrichtung erwies ſich nichtsdeſtoweniger gerade dem Theater als höchſt unheilvoll, mittelbar auch dem Staate. Die Gründe wurden bereits angedeutet, werden überdies im nächſten Abſchnitte nochmals hervorzuheben ſein.

Da alſo das Theater allen zugänglich war, und da überdies die Theaterleitung ſich eifrig bemühte, den Geſchmacksneigungen der großen Menge zu genügen, ſo war der Beſuch der Schauſpiele ein ſehr lebhafter. Auch der Anteil der Frauen daran war allem Anſchein nach ein reger. In den älteren, ſittenſtrengen Zeiten mag die Regierung die Anweſenheit der Frauen im Theater nicht eben gern geſehen haben; das um die Mitte des zweiten Jahrhunders v. Chr. einmal erlaſſene Verbot der Aufſtellung von Mietſeſſeln im Zuſchauerraume (ſ. oben S. 234) hatte gewiß vornehmlich den Zweck, den Frauen den Aufenthalt im Theater zu verleiden. Indeſſen die Frauen ließen ſich nicht verſcheuchen. In ſpäterer Zeit wurden ihnen — das heißt wohl nur denen, welche ohne männliche Begleitung kamen — ſogar beſondere Plätze angewieſen.

Der Maſſenandrang zum Theater machte eine ſtreng geregelte Sitzordnung notwendig. Dieſe bildete ſich denn auch ſchon früh, bereits in republikaniſcher Zeit, aus. Unter Auguſtus erhielt ſie ihre, wie es ſcheint, endgültige Regelung. Die Senatoren, die Ritter, die hohen Staatsbeamten, die Prieſter hatten ihre Ehrenplätze auf den vorderſten Sitzreihen in der Orcheſtra und der dieſem zunächſt gelegenen Teile des Zuſchauerraumes. Das Volk ſaß nach Tribus abgeteilt. Dem Kaiſer und den ſpielgebenden Würdenträgern waren die Logen unmittelbar neben der Bühne über dem Seiteneingange zur Orcheſtra vorbehalten. Auf der gegenüberliegenden Seite befanden ſich die Logen der Kaiſerin und der Veſtalinnen.

Beſondere Beamte ſorgten für die Anweiſung der Plätze und Einhaltung der Sitzordnung, Polizeibeamte und militäriſche Wachmannſchaften für Ruhe. —

Die Aufführungen im Theater wurden durch Ausrufer, wohl auch durch geſchriebene Anzeigen an den Straßenecken rechtzeitig öffentlich angekündigt. Der Theaterzettel wurde erſetzt durch einen vor dem Beginn jedes Stückes geſprochenen Prolog, welcher die Zuſchauer über die Fabel des Dramas und über das, was ſonſt zu wiſſen nötig war, unterrichtete.

Die Aufführungen der Tragödien und Komödien trugen ein halb opernhaftes Gepräge. Nur die in jambiſchen Senaren abgefaßten Geſprächsſcenen wurden geſprochen, bezw. deklamiert, die in anderen Metren geſchriebenen Teile der Dramen aber unter Muſikbegleitung geſungen. Überdies wurde wahrſcheinlich jede Vorſtellung mit einer Ouverture eröffnet, vielleicht kam auch Zwiſchenaktsmuſik zur Anwendung.

Die Geſtikulation und die Mimik überhaupt bildete einen ſehr weſentlichen Beſtandteil der ſchauſpieleriſchen Leiſtung. Die Ausübung des Mienenſpieles freilich war, ſeitdem Tragöden und Komöden Masken trugen, nur den Mimen noch möglich. Die Beſchaffenheit der von den letzteren ge-

ſpielten Poſſen erheiſchte große Fertigkeit in der Hervorbringung komiſch wirkender Grimaſſen. Die übrigen Schauſpieler waren auf die Geſtikulation beſchränkt, mußten alſo durch dieſe, ſoweit es möglich war, auch das Mienenſpiel erſetzen.

Der Sinn für Geſtikulation war bei den Römern ſehr ausgebildet, allem Anſcheine nach in noch höherem Grade, als bei den Griechen. Die Thatſache ſelbſt iſt kaum zu bezweifeln, ſie aber erklären zu wollen, das würde hier zu weit führen, vielleicht auch unmöglich ſein. Der Hinweis darauf, daß große natürliche Beanlagung vorhanden geweſen ſei, kann ſelbſtverſtändlich nicht genügen.

Leider ſind wir über die Art der ſchauſpieleriſchen Geſtikulation ſehr wenig unterrichtet. Die Theoretiker der Redekunſt, namentlich Quintilian, behandeln die redneriſche Geſtikulation ſehr eingehend und lehrreich, die ſchauſpieleriſche aber berückſichtigen ſie höchſtens nur inſofern, als ſie gelegentlich den Redner vor der Anwendung ſchauſpieleriſcher Gebärden warnen. Überdies liegt es in der Natur der Sache, daß Gebärden nur durch Abbildungen wirklich veranſchaulicht werden können. Nun ſind allerdings mehrere der älteſten Terenzhandſchriften mit teils farbigen teils ſchwarzen Scenenbildern ausgeſtattet, aber dieſelben beruhen aller Wahrſcheinlichkeit nach auf Zeichnungen, welche in der karolingiſchen Zeit angefertigt wurden und folglich für die Schauſpielkunſt des Altertums nichts lehren können.

Man darf wohl annehmen, daß die Geſtikulation, inſoweit als ſie die Deklamation unterſtützen und die dramatiſche Handlung verſinnlichen ſollte, ſtark realiſtiſch gehalten war und ſogar zur Karikierung ſich hinneigte, insbeſondere in der Komödie. Neigung zum Realismus iſt ja überhaupt ein ſehr ausgeprägter Kennzug des römiſchen Weſens. Auch der Bühne mochte die Anwendung einer realiſtiſchen Darſtellungsweiſe um ſo gebotener erſcheinen, als durch ſie die dramatiſche Handlung zum Verſtändnis auch der Ungebildeten gebracht werden konnte, und dieſe bildeten ja gewiß die Mehrheit des Publikums.

Vermutlich wurde die Geſtikulation vielfach einerſeits bis zur Pantomime, andrerſeits bis zum Tanze geſteigert. Nur ſo läßt es ſich verſtehen, daß aus dem Drama der Pantomimus als ſelbſtändige Kunſtgattung ſich herausgebildet hat.

Jedenfalls wurde bei den dramatiſchen Aufführungen auf die Geſtikulation ſo großes Gewicht gelegt, daß mitunter, vielleicht ſogar oft, der Schauſpieler in Scenen, welche die Anwendung einer beſonders wirkungsvollen Geſtikulation geſtatteten, auf dieſe ſich beſchränkte und den Vortrag einem untergeordneten Kollegen überließ. Schon Livius Andronikus hatte dies gethan, zuerſt freilich nur aus dem äußeren Grunde, weil ſeine

überangeſtrengte Stimme ihm das Sprechen unmöglich machte. Bezeichnend aber iſt es eben für die römiſche Bühne, daß ein ſolches Verfahren durch einen Zufall zur Sitte werden konnte.

Die Entfaltung von Schaugepränge bei den Aufführungen kunſtgemäßer Dramen war ſehr beliebt, beſonders in der ſpäteren Zeit Bei den Komödien mußte man wohl darauf verzichten, weil die Darſtellung der Vorkommniſſe des bürgerlichen Privatlebens keine Gelegenheit dazu darbot. Aber in den Tragödien und in den Prätexten war es anders: da konnten Maſſenchöre auftreten, Gefechte auf der Bühne ſich abſpielen, Triumphzüge vorgeführt werden. Und das alles geſchah in reichem Maße. Selbſt das Schauſpiel einer Feuersbrunſt wurde gelegentlich geboten. So nahmen die Tragödienaufführungen oft einen romantiſchen Charakter an, der im eigenartigen Gegenſatze ſtand zu der einfachen Weiſe des griechiſchen Theaters.

Es war folglich dafür geſorgt, daß auch diejenigen Zuſchauer, welche für den dichteriſchen Gehalt der Dramen wenig Verſtändnis beſaßen, dennoch ihre Unterhaltung fanden. Indeſſen das würde doch auf die Dauer nicht ausgereicht haben, die Maſſe des Publikums an das Theater zu feſſeln und dieſem letzteren eine Anziehungskraft zu verleihen, welche es in ſtand ſetzte, den Wettbewerb mit dem Cirkus und mit der Arena zu beſtehen. Die derbe Poſſe mußte dem Kunſtdrama zu Hilfe kommen. Der Aufführung einer Tragödie oder Komödie folgte die einer Atellane oder eines Mimus. Das waren Stücke, wie der große Hauſe ſie wünſchte, weil er ſie verſtand und über ſie ſich ausſchütten konnte vor Lachen. In den Atellanen ergötzten Hanswürſte das Volk durch komiſche Masken, drollige Gebärden, fauſtdicke Witze. Es war ein Kaſperle-Theater, aber mit lebendigen Schauſpielern, nicht mit Puppen, alſo um ſo luſtiger. Der Mimus aber war ein toller Schwank, oft wohl erfüllt von wirklich zündenden und packenden Witzen, freilich meiſt grobkörniger und zotiger Art, aber gerade dadurch dem Theaterpöbel willkommen. Beſonderen Reiz konnte der Mimus erhalten, wenn der in ihm agierende Hauptſchauſpieler die Meiſterſchaft in Hervorbringung lächerlicher Fratzen beſaß und überhaupt ein gewandter Grotesktomiker war. Zu alledem bot der Mimus noch die, ſonſt im Theater nicht gewährte, Augenweide des koketten und lüſternen Spieles weiblicher Künſtlerinnen.

Andersartig, als der Mimus, aber gewiß nicht minder unterhaltend war der Pantominus. Wir neuzeitlichen Menſchen können uns von dieſer Kunſtleiſtung ſchwerlich einen richtigen Begriff machen, weil uns die Anſchauung fehlt. Denn was unſere Kunſtreiter- und Akrobatencirken und Specialitätentheater in dieſer Gattung darbieten, dürfte Stümperei ſein gegen das, was auf der römiſchen Bühne geleiſtet wurde. Der antike Pantomimus beſtand in der Darſtellung einer dramatiſchen, ſei es tragiſchen ſei es

heiteren Handlung — meiſt einer bekannten mythologiſchen Fabel —, durch das Gebärdenſpiel und die rhythmiſchen Tanzbewegungen eines Künſtlers, welcher nacheinander, Koſtüm und Maske wechſelnd, in verſchiedenen Rollen auftrat. Sein Spiel wurde unterſtützt durch den Geſangvortrag eines Chors und durch die Muſik eines ſtarkbeſetzten Orcheſters, deſſen Inſtrumente Flöten und Pfeifen, Cithern und Cymbeln waren; der Takt wurde dabei geſchlagen durch das Scabillum, ein ſeltſames Schallwerkzeug, beſtehend aus zwei Metallplatten, die unter den Sohlen des betreffenden Muſikanten befeſtigt waren und von dieſem rhythmiſch getreten wurden. Die Muſik war ſchmetternd und trillernd, weichlich und lüſtern, die Sinnlichkeit aufregend und zugleich betäubend.

Der Pantomimus konnte, indem jede Rolle von einem beſonderen Künſtler geſpielt und ein Chor in die Handlung einbezogen und alſo zur Mitwirkung am Tanze berufen wurde, zu einer Ballettaufführung in großem Stile ſich geſtalten. Indeſſen ſcheint der Einzelpantomimus doch ſtets die beliebtere Gattung geblieben zu ſein.

Der republikaniſchen Zeit war der Pantomimus noch unbekannt geweſen, wenigſtens der künſtleriſch entwickelte und bühnenfähige. Erſt mit der beginnenden Kaiſerzeit kam er auf, raſch die Gunſt des Publikums und infolge deſſen eine hochbedeutſame Stellung im ganzen Theaterweſen ſich gewinnend und dieſelbe die noch übrigen Jahrhunderte des Römertums hindurch behauptend. Zwei Künſtler waren es vor allen, welche den Pantomimus als Kunſtgattung ſchufen, der Alexandriner Bathyllus und der Cilicier Pylades, beide der auguſteiſchen Zeit angehörig und beide hochgefeiert von den Zeitgenoſſen, ja auch von der Nachwelt noch geprieſen, jedenfalls in ihrer Art bedeutende Männer. Pylades entlehnte ſeine Stoffe griechiſchen Tragödien, Bathyllus griechiſchen Satyrſpielen. Der eine wie der andere begründete eine langfortlebende Schule, in welcher die Kunſtübung der Meiſter gepflegt und weiter entwickelt wurde. Auf die Dauer vermochte indeſſen der ſatiriſche Pantomimus neben dem tragiſchen ſich nicht zu behaupten, der letztere wurde etwa vom 2. Jahrhunderte ab alleinherrſchend.

Die große Beliebtheit, deren der Pantomimus in der Kaiſerzeit ſich erfreute, iſt eine in ſittengeſchichtlicher Beziehung ſehr bemerkenswerte Erſcheinung. Es gelangt darin die Thatſache zum Ausdruck, daß damals einerſeits der Sinn für Formenſchönheit auch in der großen Maſſe des Volkes ſchon lebendig war, daß anderſeits aber eben dieſe Volksmaſſe weder Fähigkeit noch Neigung zur innerlichen Erfaſſung des Gedankeninhaltes eines Dramas beſaß und alſo nicht geiſtige, ſondern nur ſinnliche Anregung im Theater ſuchte. Der Pantomimus bot dem Auge vieles, dem Geiſte weniges; er ſetzte ſich zuſammen aus anmutreichen Gebärden und

Bewegungen, durch welche ein mythologiſcher Vorgang veranſchaulicht ward, aber er war doch eben nur Spiel, jedes tieferen Sinnes bar, die Phantaſie angenehm beſchäftigend, aber auch leicht ſie verlockend zu lüſternen Vorſtellungen. An eine religiöſe, an eine allegoriſche Auffaſſung des Mythus wurde bei den Pantomimen auch nicht entfernt gedacht, es wurde die Mythologie nur benutzt wie ein Vorratshaus, dem man die Stoffe zu bewegten lebenden Bildern entnahm, und zwar mit Vorliebe recht ſinnreizende, recht ſchlüpfrige Stoffe. Die Herrſchaft des Pantomimus beleuchtet grell die tiefe Kluft, durch welche in Bezug auf die Sittlichkeit das kaiſerliche Rom getrennt wurde von dem altrepublikaniſchen Rom. Die Römer, welche gegen Hannibal fochten, würden von einer Pantomimenvorſtellung mit Ekel ſich abgewandt haben wie von einem unwürdigen und thörichten Mummenſchanze. Die Zeitgenoſſen des Auguſtus ſchauten mit ſinnlichem Behagen und feinem Formenverſtändniſſe dem weichlichen Tanzſpiele zu. Wundern mag man ſich dabei, daß an den Aufführungen der Pantomimen nicht auch Schauſpielerinnen ſich beteiligten, daß vielmehr die weiblichen Rollen ſtets von Männern geſpielt wurden. Indeſſen nicht etwa in Rückſichten auf Sittlichkeit und Anſtand war das begründet. Die Männer wußten wie Frauen ſich zu gebärden und ihrem Spiele denſelben verführeriſchen Reiz zu geben, als wenn es von Frauen geübt worden wäre. Und was dabei dem männlichen Teile des Publikums vielleicht an Sinneskitzel entzogen wurde das war Gewinn für die Zuſchauerinnen, die dem Spiele der ſchönen Tänzer mit um ſo gierigeren Blicken folgten, weil es eben Tänzer waren, nicht Tänzerinnen.

Überhaupt aber war im römiſchen Theater das Intereſſe der Zuſchauerſchaft der Perſönlichkeit der Schauſpieler zugewandt und durch dieſe bedingt. Der Erfolg einer Aufführung war weſentlich von der Kunſt und mehr noch von der äußeren Erſcheinung der Schauſpieler abhängig, nicht von der Beſchaffenheit des Stückes. Auch das gedankenödeſte dramatiſche Machwerk konnte gefallen, wenn nur die Schauſpieler ſtattlich von Ausſehen, gewandt in den Bewegungen, geſchickt in der Geſtikulation waren. Man achtete gar ſehr darauf, daß die Körpergröße und der Körperumfang eines Schauſpielers in Einklang ſtehe mit dem Charakter der von ihm geſpielten Rolle.

Das rege Intereſſe, welches das Publikum an der Perſönlichkeit der Schauſpieler nahm, bethätigte ſich nicht nur in lebhaften Äußerungen des Beifalls und des Mißfallens (namentlich Händeklatſchen, wozu am Schluſſe des Stückes die Schauſpieler ſelbſt aufforderten), in Dacaporufen, in Ziſchen, in Pfeifen und Trampeln, ſondern es ſteigerte ſich auch bis zur Parteibildung für und wider einzelne Bühnenhelden. Wie der Cirkus, ſo hatte

auch das Theater ſeine Faktionen, und wie im Cirkus, ſo kam es auch im Theater oft genug zu unruhigen Auftritten, ja zu Handgemenge, ſo daß Polizei und Militär einſchreiten mußten. Einmal ſtieg der Unfug ſo hoch, daß, um ihm zu ſteuern, die Regierung zu der drakoniſchen Maßregel einer Ausweiſung der Schauſpieler aus der Stadt ſich entſchloß, freilich nur um ſie bald darauf wieder rückgängig zu machen. Auch zum Schauplatz politiſcher Kundgebungen wurde das Theater gelegentlich gemacht, ſei es daß ein Schauſpieler, namentlich ein kecker Mime, eine politiſche Anſpielung auf der Bühne wagte, ſei es daß das Publikum ſich erdreiſtete, den in ſeiner Loge erſcheinenden Kaiſer mit jubelnden oder auch mit ſchmähenden Zurufen zu begrüßen. Das im Theater verſammelte Volk fühlte ſich eben gelegentlich als den eigentlichen Herrn des Staates und gab den Cäſaren deutlich zu verſtehen, daß ſie im Grunde doch nur Machthaber von des Volkes Gnaden ſeien.

Das Parteiweſen des Theaters brachte es mit ſich, daß die Claque gut organiſiert war. Dafür ſorgten ſchon die Schauſpieler, namentlich diejenigen, welche vermögend genug waren, um Beifall mit klingender Münze bezahlen zu können. Dafür ſorgten auch die Frauen, welche in zärtlichen Verhältniſſen zu Schauſpielern ſtanden.

Dagegen ſcheint eine publiciſtiſche Theaterkritik nicht vorhanden geweſen zu ſein. Nur zu einem Teile erklärt ſich dies aus der geringen Ausbildung des Zeitungsweſens, denn Pamphlete hätten ja in dieſer Beziehung die Tagesblätter erſetzen können. Indeſſen die große Maſſe des Theaterpublikums beſtand aller Wahrſcheinlichkeit nach aus litterariſch Ungebildeten, welche kritiſche Blätter doch nicht geleſen haben würden. Für die kleine Minderheit der Gebildeten zu ſchreiben, das wäre ein zu wenig lohnendes Geſchäft geweſen.

§ 19. **Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas.** Das römiſche Theater beſaß, im Vergleich zu dem griechiſchen, manche Einrichtungen, welche eine Entwickelung des Dramas über die von der griechiſchen Dichtung innegehaltenen Formen und Grenzen hinaus hätten veranlaſſen und fördern können. Die erweiterte Bühne geſtattete das Auftreten eines zahlreichen Schauſpielerperſonals. Der Gebrauch des Vorhangs ermöglichte die Vornahme von Änderungen der Bühnendekoration, ohne daß dieſe vor den Augen der Zuſchauer vollzogen wurden. Die, wenigſtens in der früheren Zeit allgemein übliche, Maskenloſigkeit der Schauſpieler erlaubte die ausgiebige Anwendung des Mienenſpieles. Für die ſceniſche Ausſtattung konnte die Bühnenleitung bedeutende Geldmittel aufwenden, da dieſe von den Spielgebern, beſonders vom Staate, bereitwillig zur Verfügung geſtellt wurden.

Es waren ſomit die äußeren Bedingungen gegeben, unter denen das Drama die griechiſchen Schranken der Einheit des Ortes und der Zeit hätte durchbrechen und überhaupt zu freierer und vollerer Geſtaltung hätte gelangen können. Die Entwickelung eines romantiſchen Dramas war, ſo weit die äußeren Verhältniſſe in Betracht kommen, auf der römiſchen Bühne ſehr wohl möglich, zumal da dieſe durch keine engere Verbindung mit dem religiöſen Kultus zum Beharren bei den einmal angenommenen Formen verurteilt war. Überdies hätte in der älteren Zeit das kräftige Nationalbewußtſein der Römer einen ſehr günſtigen Nährboden für die dramatiſche Dichtung abgeben können. In der ſpäteren Zeit war dieſer Untergrund allerdings zerſtört und damit das Entſtehen eines Nationaldramas unmöglich gemacht worden, es hätte aber doch immerhin — ſo ſollte man wenigſtens glauben — auf dem Boden des hoch entwickelten Geſellſchaftslebens ein Drama erwachſen können, welches das, was ihm in ſcharfer und klarer nationaler Ausprägung abging, durch Hervorhebung des allgemein Menſchlichen und durch pſychologiſche Vertiefung zu erſetzen vermochte. Namentlich für das Sittenluſtſpiel wäre, ſo kann es ſcheinen, in der Kaiſerzeit die Stätte gedeihlicher Entfaltung ſo recht vorbereitet geweſen. Die Vorſtellung, daß ein Juvenal ſeine Begabung für die Satire dem Drama hätte zuwenden und ein Vorgänger Molière's, Sheridan's und Gogol's hätte werden können, iſt an ſich gewiß ſtatthaft. Oder man denke ſich auch nur, daß Petronius dem Gaſtmahle des Trimalchio dramatiſche Form gegeben hätte!

Aber nichts von alledem iſt geſchehen. Die höheren Gattungen des römiſchen Dramas ſind im weſentlichen Abklatſche und nichts als Abklatſche griechiſcher Vorbilder geweſen, ſind von der griechiſchen Schablone nicht losgekommen; die anfangs ſo vielverſprechende Prätexta, das nationalgeſchichtliche Schauſpiel, iſt frühzeitig verkümmert oder hat doch nur als Buchdrama in ſpäterer Zeit fortbeſtanden. Die niederen Gattungen aber, die Atellane und der Mimus, haben ſich faſt nie über ihr urſprüngliches tiefes Niveau erhoben, ja ſie ſind, namentlich der Mimus, im Laufe der Zeit immer tiefer geſunken.

Das Schlimmſte aber iſt, daß nicht nur eine Weiterentwickelung des Dramas nicht ſtattfand, ſondern daß ſogar das höhere Drama allgemach geradezu aufgelöſt, daß namentlich die Tragödie als einheitliches Dichtungswerk geſprengt und in eine Reihe ſangbarer und tanzbarer Scenen zerlegt wurde. Denn darauf lief es doch hinaus, wenn die tragiſchen Aufführungen mehr und mehr einen opern- und ballettartigen Charakter annahmen und ſchließlich durch eine Art von dramatiſchen Konzerten, namentlich aber durch Pantomimen erſetzt wurden.

Die Schuld, daß dies ſo kam, darf man nicht in den allgemeinen Verhältniſſen der Litteratur ſuchen wollen. Die römiſche Litteratur war

freilich, nachdem sie in den letzten Jahrzehnten der Republik und in den ersten Jahrzehnten der Kaiserzeit ihren Höhepunkt erreicht hatte, in stetem Niedergange begriffen, aber dieser Niedergang vollzog sich doch nur langsam und allmählich, dem goldenen Zeitalter folgte noch ein silbernes, und selbst nach diesem fehlte es nicht ganz an Dichtern, welche mindestens in formaler Beziehung immer noch Achtbares leisteten. Auch ist kein Grund zu erkennen, weshalb die allgemeinen Kulturverhältnisse in der Kaiserzeit dem Drama so besonders ungünstig gewesen sein sollten. Allerdings waren sie gewiß nicht so geartet, daß ein originales Drama großen Stiles hätte erblühen können. In der Stickluft des Cäsarismus, unter solchen politischen und socialen Bedingungen, wie sie in der Kaiserzeit bestanden, fehlt der Raum für den freien und hochstrebenden Flügelschlag des dichterischen Genius. Aber eine korrekte und geschmackvolle Tragödiendichtung nach griechischen Vorbildern und die Schöpfung eines Sittenlustspieles —, die würden doch, soweit als allgemeine Verhältnisse in Frage kommen, unter den Antoninen ebenso gut möglich gewesen sein, wie etwa unter Ludwig XIV. es sich als möglich erwiesen hat. Wenn gleichwohl die Möglichkeit in diesem Falle nicht zur Wirklichkeit geworden ist, so muß die Schuld daran in besonderen Verhältnissen gesucht, sie muß dem Theaterpublikum oder, genauer gesprochen, der Unentgeltlichkeit des Theaterbesuches beigemessen werden.

Die Pforten des Theaters auch dem Unbemittelten zu öffnen durch Gewährung freien Eintrittes, ist löblich; sie aber gleichzeitig der großen ungebildeten Klasse des Volkes zu erschließen, und zwar lediglich mit der Absicht, die Masse angenehm zu unterhalten, also mit dem ausgesprochenen Verzichte auf jedes Streben nach Förderung der Volksbildung —, das ist des Theaters sicheres Verderben.

Das kaiserliche Rom war eine Großstadt mit einer Bevölkerung, wie alle Großstädte sie haben, mit einer Bevölkerung also, innerhalb deren die höher Gebildeten eine kleine Minderzahl darstellen gegenüber der großen Masse der nur äußerlich oder nur halb Gebildeten, des rohen Proletariates und eines sittlich verwahrlosten arbeitsscheuen Gesindels. In Rom lagen, infolge der unseligen Sklavenwirtschaft, die Verhältnisse noch weit ungünstiger, als in den Großstädten der Neuzeit. In den letzteren ist der ausländische Bestandteil der Einwohnerschaft doch immer verhältnismäßig unbedeutend und vermag um so weniger einen bestimmenden Einfluß auf das öffentliche Leben auszuüben, als die Fremden entweder von den Einheimischen sich thunlichst abschließen oder aber im Gegenteile diesen sich rasch und geflissentlich angleichen. Im Rom der Kaiserzeit aber drängten sich viele Tausende von Ausländern jeglichen Volkstums zusammen, meist Sklaven oder Freigelassene und deren Nachkommen, aber auch Soldaten, Händler,

Digitized by Google

endlich Abenteurer aller Art. Schon durch die Wucht ihrer Maſſe mußten dieſe Fremdlinge zerſetzend auf das römiſche Volkstum einwirken. In um ſo höherem Grade, als keine Gemeinſchaft des religiöſen Glaubens ein einigendes Band zwiſchen den verſchiedenen Nationalitäten flocht, ſondern die Vielheit der durch die Fremden nach Rom übertragenen exotiſchen Götterverehrungen den einheimiſchen Kultus mit andersartigen Anſchauungen und Bräuchen durchſetzte, ſeine nationale Abgeſchloſſenheit ſprengte und dadurch weſentlich zur Zerſtörung des altrömiſchen Weſens beitrug. So wurde das römiſche Volkstum aufgelöſt in ein buntes Völkergemiſch, deſſen einzelne Beſtandteile durch den Staat äußerlich zuſammengehalten wurden, nicht aber innerlich verſchmolzen. Die ſprachliche Latiniſierung wurde notdürftig vollzogen, die Romaniſierung war ein Ding der Unmöglichkeit. Von nationalem Bewußtſein, von nationaler Bildung konnte keine Rede ſein. Lange Jahrhunderte mußten vergehen, das Altertum mußte zum chriſtlichen Mittelalter ſich wandeln, ehe aus dem chaotiſchen Völkergewirre eine neue Nationalität geboren werden konnte.

Ähnlich, wie in Rom, verhielt es ſich bezüglich der Bevölkerungsmiſchung auch in allen großen Provinzialſtädten. Ja, in dieſen, namentlich in den außerhalb des altrömiſchen Gebietes gelegenen, waren die Zuſtände noch ungünſtiger, da in ihnen ſelbſtverſtändlich das römiſche Element, weil es nur auf Einwanderung beruhte, verhältnismäßig an Zahl ſchwach vertreten war und ſich der nachteiligen Einflüſſe fremder Nationalitäten folglich erſt recht nicht zu erwehren vermochte.

Dazu kam allenthalben die unheilvolle Einwirkung des großſtädtiſchen Treibens überhaupt, jenes ruheloſen, haſtenden Treibens, das eine ſtete Jagd nach Geld und Vergnügen iſt, jenes Treibens, welches, wenn es, wie in Rom, ſich abſpielt auf dem Boden einer hochentwickelten Kultur, allerdings die Intelligenz des Volkes zu heben und ihm auch eine gewiſſe Empfänglichkeit für die Formen der Kunſt zu verleihen vermag, aber jeder tieferen Bildung feind iſt, jeder Oberflächlichkeit Vorſchub leiſtet und das, was es etwa durch Förderung verſtandesmäßigen Denkens nützt, in traurigſter Weiſe ausgleicht durch das, was es durch entſetzliche Verkümmerung des Gemütslebens ſchadet.

Nun freilich giebt es in jeder Großſtadt, und gab es auch im kaiſerlichen Rom jederzeit noch viele, welche die Fähigkeit idealen Denkens und Empfindens ſich bewahren und, unbeirrt durch ihre Umgebung, nach wahrer Bildung des Geiſtes und Herzens ſtreben. Für dieſe ſind Kunſtgenuß und ſinnliches Vergnügen nicht gleichwertige Begriffe. Für dieſe darf das Theater eine Stätte edelſter Kunſt ſein.

Eine ſolche Gemeinde idealgeſinnter Menſchen hat auch im kaiſerlichen

Rom jederzeit bestanden. Es zeugen von ihr unter anderem die Briefe des Seneca, des jüngeren Plinius und, noch in später Zeit, die des Hieronymus. Freilich im Verhältnisse zur Gesamtbevölkerung stellte sie sicherlich nur eine kleine Minderzahl dar; denn in erschreckendem Umfange waren die höheren Stände, aus deren Mitte heraus sie sich vorzugsweise bilden mußte, teils verroht, teils blasiert worden. Das war ja die notwendige Folge der seit dem zweiten punischen Kriege auf traurig abschüssigen Bahnen hingleitenden römischen Kulturentwickelung.

Das Staatstheater konnte auf diese Minderzahl keine Rücksicht nehmen. Nur zu den Festzeiten öffnete es seine Pforten, und dann hatte die Masse des Volkes das Recht des freien Eintritts, damit aber auch Anspruch darauf, in einer *ihrem* Geschmacke entsprechenden Weise unterhalten oder, richtiger, belustigt zu werden. Diesem Anspruche mußte der Staat nach Kräften zu genügen bestrebt sein, sollten nicht politische Gefahren ernstester Art heraufbeschworen werden. Ein unzufriedener müßiger Pöbel ist ja stets zum Aufstand bereit. So war das Staatstheater gezwungen, dem Pöbel Dramen vorzuführen, welche in Inhalt und Darstellung seinem, des Pöbels, Geschmack und Verständnis angepaßt waren. Das aber konnten nur derbkomische Possen sein, bei deren Aufführung die groteske Mimik und Gestikulation der Darsteller das Zwerchfell selbst derjenigen erschütterten, welche den Zusammenhang der Fabel und die Pointen des groben Witzes nicht zu erfassen vermochten. Außerdem waren noch Tanzvorstellungen möglich, denn in diesen redeten die Bewegungen und Gebärden des auftretenden Künstlers eine allen verständliche Sprache und gaben zugleich denen, welche bei aller Unbildung doch eines gewissen ästhetischen Empfindens fähig waren, erwünschte Anregung und nicht ganz unedeln Genuß.

So mußten der Mimus und der Pantomimus zur Herrschaft auf der Bühne gelangen. An sich war der eine wie der andere gewiß eine berechtigte dramatische Gattung; denn wenn auch beide nur allzu oft und allzusehr in sittliche Zuchtlosigkeit verfielen, so war dies freilich durchaus begreiflich, aber doch nicht eigentlich unvermeidlich. Eine Posse kann derb und witzig sein und doch frei bleiben von Obscönität. Ein Gebärdentanz kann frei und ungezwungen sich gestalten und doch vor der Ausartung in Lüsternheit und Gemeinheit sich bewahren. Freilich ist das nur dann möglich, wenn der Staat über die ihm unterstehenden Bühnen eine sittenpolizeiliche Aufsicht übt, was übrigens keineswegs in puritanisch engherziger Weise zu geschehen braucht und zu erkennen giebt, daß er den öffentlichen Anstand geachtet wissen will. Eben daran aber fehlte es im kaiserlichen Rom. Der Staat schritt wohl ein, zuweilen sogar mit rauher Hand, wenn die Schauspieler gelegentlich einmal allzufreche politische Anspielungen sich erlaubten

oder durch ihr Gebaren die Parteileidenſchaften entfeſſelten. Im übrigen aber ließ er Publikum und Schauſpieler frei gewähren und war zufrieden, wenn die letzteren das erſtere gut amüſierten, unbekümmert darum, durch welche Mittel dies geſchah. Und nun trat ein, was eintreten mußte: den Schauſpielern galt der Geſchmack der ſittlich verwahrloſten Menge als höchſtes Geſetz, welchem ſie ihre Leiſtungen verſtändnisinnig anzupaſſen wußten; das Publikum aber verlernte vollends alle Scham im Theater. Ein circulus vitiosus ſchlimmſter Art wurde geſchaffen, indem Publikum und Schauſpieler einander wechſelweiſe immer tiefer hineinhetzten in den ekeln Sumpf der Zotenhaftigkeit.

Das römiſche Staatstheater wurde ein rieſiges Tingeltangel. Selbſtverſtändlich konnte, ſeitdem dies geſchah, das ernſte Drama in ihm keine Stätte mehr behaupten, ſelbſt das feinere Luſtſpiel konnte auf der entweihten Bühne nur ein kümmerliches Daſein noch friſten, in ſpäter Zeit vielleicht künſtlich gehalten durch die Lockkraft weiblicher Schauſpieler. Aus dem Zuſchauerraume wurden durch dieſe Entwickelung der Dinge die Gebildeten, die ideal Geſinnten hinausgedrängt —, wie hätten ſie Gefallen finden können an den unflätigen Späßen der Mimen und an den zuchtloſen Tänzen der Pantomimen? Denn daß dieſe Tänze zuchtlos waren, ſelbſt auch wenn ſie in Privathäuſern abgehalten wurden, ergiebt ſich aus dem, was der jüngere Plinius einmal (Epp. 7, 24) erzählt. Eine reiche alte Dame hielt ſich eine Pantomimentruppe und ergötzte ſich gar ſehr an deren Leiſtungen, ihren Enkel aber, deſſen Erziehung ſie leitete, hielt ſie von den Vorſtellungen gefliſſentlich fern, ſelbſt dann noch, als er bereits zum Manne herangewachſen war; vierundzwanzig Jahre wurde er alt, ehe er einen Pantomimen tanzen ſah.

Dem von der Staatsbühne verſcheuchten ernſten Drama bot kein Privattheater eine Zufluchtsſtätte dar. Nicht daß es an ſolchen Theatern in Rom gefehlt hätte, ſie ſcheinen vielmehr reichlich vorhanden geweſen zu ſein. Aber es waren ſicherlich nur Volkstheater niederſten Ranges, die bloß vom Pöbel beſucht wurden und an Gemeinheit ihrer Darbietung das Staatstheater, wenn möglich, noch überragten. Ein Privattheater, welches das klaſſiſche Drama gepflegt hätte, beſtand in dem großen Rom nicht. Der Grund iſt leicht abzuſehen. Die Einrichtung einer Bühne, welche lediglich auf den Beſuch von ſeiten der Gebildeten angewieſen geweſen wäre, war eine finanzielle Unmöglichkeit. Jeder Verſuch, ſie zu begründen, hätte den ſchleunigen Bankerott des Unternehmers zur unausbleiblichen Folge gehabt. Auch bei uns würde kein Privattheater ſich zu halten vermögen, wenn es ſich ausſchließlich auf die Aufführung klaſſiſcher oder doch künſtleriſch vollwertiger Dramen beſchränken wollte. Auf jeder Privatbühne, deren Leiter

finanzielle Opfer nicht bringen will oder nicht bringen kann, muß das ernſte Drama von dem Ertrage ernährt werden, welchen der Maſſenbeſuch bei Aufführungen von Poſſen und anderen zugkräftigen leichtgeſchürzten Dramen abwirft. Aber auch dann iſt das nur unter der Vorausſetzung möglich, daß dem Privattheater, welches ſelbſtverſtändlich auf Erhebung von Eintrittsgeld angewieſen iſt, nicht, wie in Rom, ein unentgeltlich geöffnetes Staatstheater gegenüber ſtehe.

Das Theater kann belebend einwirken auf die dramatiſche Dichtung, kann dazu beitragen, daß ſie zu herrlichſter Blüte ſich entfalte. Das Theater kann aber auch dieſe Dichtung ſo vergiften, daß ſie verkrüppelt und entartet und nur widerliche Mißbildungen noch zu erzeugen vermag, an denen Gefallen zu finden nur eines entſittlichten Pöbels roher Sinn fähig iſt. Das iſt in Rom geſchehen.

§ 20. **Die Einwirkung des Dramas auf die Entwickelung des Theaters und der mimiſchen Kunſt.** Das römiſche Kunſtdrama, ſowohl die Tragödie wie die Komödie, beruht durchaus auf Nachahmung griechiſcher Vorbilder, ſo ſehr auch anzuerkennen iſt, daß gerade auf dem dramatiſchen Gebiete die Römer in der Nachahmung der Griechen eine ſehr achtbare Selbſtändigkeit bewieſen haben. Jedenfalls ſchloß ſich das römiſche Kunſtdrama in ſeiner ganzen Anlage ſo eng an das griechiſche an, daß die griechiſche Theatereinrichtung ſehr wohl von den Römern ohne weſentliche Abänderung übernommen werden konnte. Wenn gleichwohl in der Bühnenanlage das römiſche Theater von dem griechiſchen dadurch abwich, daß die Orcheſtra in dem erſteren einen Beſtandteil des Zuſchauerraumes, in dem letzteren aber einen Beſtandteil des Spielraumes bildete, ſo iſt dies ein weit mehr nur ſcheinbarer, als wirklicher, mindeſtens aber ein ziemlich bedeutungsloſer Unterſchied. Denn die Orcheſtra und die Bühne des griechiſchen Theaters bildeten doch — zumal da höchſt wahrſcheinlich beide in gleicher Ebene lagen — thatſächlich *einen* Spielraum, *eine* tiefe Bühne, an welcher man nur eben den Standort des Chors und den der Schauſpieler als zwei beſondere Teile aufzufaſſen und mit beſonderen Namen zu benennen pflegte. Hätte man im römiſchen Theater den vorderen Teil der Bühne ebenfalls als orchestra und nur den hinteren als pulpitum bezeichnet, ſo wäre im weſentlichen das griechiſche Verhältnis hergeſtellt geweſen. Daß das räumliche Verhältnis des Zuſchauerraumes zur Geſamtbühne (Chorbühne *und* Schauſpielerbühne) im griechiſchen Theater ein etwas anderes war, als im römiſchen, war für die Sache gleichgültig; noch gleichgültiger war, daß die Römer die Geſamtbühne mit Bedachung verſahen, während die Griechen die Vorderbühne (die Orcheſtra) unbedacht ließen. Dieſe

römiſche Erweiterung der Bedachung erklärte ſich übrigens ſehr einfach daraus, daß im Kunſtdrama die Geſamtbühne von den Schauſpielern benutzt wurde und folglich aus akuſtiſchem Grunde eines Daches bedurfte. Was die Römer ſonſt am griechiſchen Theaterbau änderten, war verſtändig und praktiſch, keineswegs aber in Rückſichten auf das Drama begründet.

So hat das römiſche Kunſtdrama auf das römiſche Theater, ſoweit als deſſen Bau in Frage kommt, irgend welche bemerkenswerte Einwirkung nicht ausgeübt.

Auch in der Schauſpielkunſt hätten die Römer einfach dem griechiſchen Gebrauche folgen können, wenigſtens in Bezug auf das Kunſtdrama. Denn da dasſelbe eben nur Nachbildung des griechiſchen war, ſo lag weder eine äußere noch eine innere Nötigung zur Abweichung von der griechiſchen Schauſpielſitte vor. Gleichwohl ſcheinen in der Mimik die Römer von Anfang an eine andere Bahn eingeſchlagen, nämlich auf die Geſtikulation weit mehr Gewicht gelegt zu haben, als die Griechen es thaten. Darauf deutet die bekannte Erzählung des Livius (VII, 2) hin, wonach bereits der Vater der römiſchen Kunſtbühne, Livius Andronikus, als er einmal nicht bei Stimme war, den Vortrag einem untergeordneten Gehilfen überließ und ſich ſelbſt mit dem Vollzuge der Geſtikulation begnügte.

In dieſer Hervorhebung der Geſtikulation dürfte der Einfluß der volkstümlichen Poſſenſpiele, der Atellane und des Mimus, zu erkennen ſein oder doch — falls man bezweifelt daß wenigſtens eine der beiden Gattungen ſchon vor Einführung des Kunſtdramas auf der römiſchen Bühne eingebürgert geweſen ſei (wir erachten es ſelbſt hinſichtlich beider für wahrſcheinlich trotz der überlieferten chronologiſchen Angaben) — der Einfluß der von der römiſchen Jugend, angeblich in Nachahmung der etruskiſchen Schauſpieler, aufgeführten Farcen. Dieſe Poſſen und Farcen konnten bei ihrer Gedankenarmut und Formloſigkeit nur durch die draſtiſche Geſtikulation der Spielenden zur Bühnenwirkung befähigt und zu einem Mittel der Volksbeluſtigung erhoben werden. Bei dem Mimus war das in ſolchem Grade der Fall, daß ſich der Gebrauch der Masken von ſelbſt verbot: maskierte und alſo auf die Geſichtskomik verzichtende Mimenſpieler würden gar ſchlechte Spaßmacher abgegeben haben. Dem widerſpricht nicht, daß die Atellanenſpieler allerdings Masken trugen, denn ihnen dienten die Masken als Mittel zum Ausdruck feſter Charaktertypen.

Es mögen alſo die Schauſpieler des Kunſtdramas in der Volkspoſſe eine ausgebildete geſtikulierende Spielweiſe bereits vorgefunden und dieſelbe nun auch auf das Kunſtdrama übertragen haben. Oder vielmehr man hat ſich die Sache ſo zu denken: Bis zum Jahre 240 v. Chr. wurden auf der römiſchen Bühne nur Poſſen (ſeien es nun „Saturae“ oder Atellanen oder

auch ſchon Mimen) aufgeführt und zwar, wie die Beſchaffenheit dieſer Stücke es erforderte, in ſtark geſtikulierender Weiſe, ſo daß das Publikum durchaus daran gewöhnt war, in der Geſtikulation einen, vielleicht ſogar den weſentlichen, Beſtandteil der ſchauſpieleriſchen Aktion zu erblicken. Als nun ſeit dem genannten Jahre die Staatsbühne auch das Kunſtdrama in ihren Spielplan aufnahm, mußte man ſich zu deſſen Darſtellung derſelben Schauſpieler bedienen, welche bis dahin nur Poſſen geſpielt hatten, denn andere lateiniſch redende Schauſpieler waren ja zunächſt nicht vorhanden und konnten auch ſelbſtverſtändlich nicht ſofort herangebildet werden, griechiſch redende Schauſpieler aber, welche zugleich des Lateiniſchen hinreichend mächtig geweſen wären, gab es vermutlich nur in geringer Zahl. Die demnach nun auch in der Tragödie und Komödie auftretenden bisherigen Poſſenſpieler übertrugen ihre gewohnte geſtikulierende Spielweiſe auf das Kunſtdrama.

Wenn dieſe Annahmen richtig ſind, ſo würde die Poſſe beſtimmenden Einfluß auf die Entwickelung der römiſchen Schauſpielkunſt ausgeübt, würde nämlich dieſelbe ſozuſagen in die geſtikulierende Richtung hineingeführt haben. Gefördert mochte dieſer Vorgang werden einerſeits durch die den Römern und überhaupt den Italern zweifellos in gleicher Weiſe, wie den heutigen Italienern, eigene Vorliebe für den Geſtus, andrerſeits durch die gewiß von Anfang an vorhandene Notwendigkeit, dem (im Vergleich zu dem griechiſchen) geiſtig ſchwerfälligen römiſchen Publikum den Inhalt des Dramas nicht nur durch die Deklamation, ſondern auch und ſogar hauptſächlich durch die augenfällige und ebendeshalb leicht faßliche Geſtikulation, einſchließlich der Geſichtsmimik, zum Ausdruck zu bringen. Daraus läßt ſich auch erklären, weshalb die Schauſpieler des Kunſtdramas ſich ſo lange gegen die griechiſche Sitte des Maskentragens geſträubt haben. Sie erkannten ganz richtig, daß ihrem Publikum gegenüber der Verzicht auf die Geſichtsmimik unthunlich ſei, wie denn ja auch in der That, als ſchließlich doch die griechiſche Sitte nachgeahmt und der Gebrauch der Masken eingeführt wurde, das Publikum mit der Neuerung recht unzufrieden war. Und man wird ſchwerlich irren, wenn man glaubt, daß die Einführung der Masken weſentlich dazu beigetragen hat, die Maſſe des Publikums den Aufführungen der Tragödien und Komödien zu entfremden und mehr und mehr zur Bevorzugung des maskenloſen Spieles der Mimen zu beſtimmen.

Wenn die römiſche Schauſpielkunſt der Geſtikulation eine ungleich größere Bedeutung zumaß, als die griechiſche es that, ſo war dies an ſich berechtigt, und es wurde dadurch ein ſehr entſchiedener Schritt zu der modernen Auffaſſung der mimiſchen Kunſt vollzogen, es wurde dadurch insbeſondere in der Tragödie die ſchauſpieleriſche Darſtellung aus den Banden

der altüberlieferten liturgiſchen Steifheit erlöſt und zu freier künſtleriſcher Entfaltung befähigt. Auch der Bethätigung eines geſunden Realismus in der Darſtellung wurde dadurch die Bahn geebnet und damit der Schauſpielkunſt ein Weg eröffnet, welcher nicht nur dem römiſchen Weſen voll entſprach, ſondern auch zu pſychologiſch richtiger Darſtellung der dramatiſchen Charaktere hinleitete. Verhängnisvoll aber war, daß die Geſtikulation nicht, wie es hätte geſchehen ſollen, als ein bloßes, wenn auch höchſt wichtiges, Hilfsmittel zur begleitenden Erläuterung der Deklamation, ſondern als eine derſelben überlegene Darſtellungsweiſe aufgefaßt und folglich in den Vordergrund geſtellt wurde. Für dieſe Anſchauung legt beiſpielsweiſe Quintilian ein recht bemerkenswertes Zeugnis ab, wenn er an den großen Komöden Demetrius und Stratokles ganz beſonders die Meiſterſchaft in der Geſtikulation rühmt (Inſt. 11, 3, 178 ff.).

Die einſeitige Überſchätzung der Geſtikulation mußte zur notwendigen Folge haben, daß das Schauſpiel mehr und mehr zu einem bloßen Gebärdenſpiele herabſank, zu einem Gebärdenſpiele, welches einerſeits in kraß naturaliſtiſche und groteske Mimik ausartete, andrerſeits zu einer kunſtvollen Pantomimik ſich ausbildete, welche, weil die Deklamation völlig unterdrückend, das Schauſpiel in eine rein orcheſtiſche Vorſtellung umwandelte. Die eine wie die andere Entwickelung führte zur Auflöſung, führte zum Untergange des der Darſtellung ernſter und idealer dramatiſcher Dichtung dienenden Theaters.

Im zweiten nachchriſtlichen Jahrhunderte war der Niedergang des römiſchen und ebenſo des griechiſchen Theaters eine vollendete Thatſache. Wohl fanden auch damals noch und ſelbſt in noch ſpäterer Zeit Aufführungen von Komödien und Tragödien ſtatt (letztere indeſſen nur in chorloſer und auch ſonſt gekürzter Form, ſo daß nicht mehr eigentlich Dramen, ſondern nur Scenen ſolcher zur Darſtellung gelangten), aber das war nur eine Sache des Herkommens und der Gewohnheit, war nur ein Schatten, den die Vergangenheit in die Gegenwart hineinwarf. Die lebendige, die von der Volksgunſt getragene Bühne wußte nichts mehr von der Tragödie, nichts mehr von dem höhere Ziele anſtrebenden Luſtſpiele. Nur die Poſſe und der Gebärdentanz herrſchten auf ihr, ein Tummelplatz war ſie für Grotesktomiker und Pantomimenkünſtler, welche einander in der Darſtellung von Obſcönitäten überboten. Zur Pflegeſtätte ekelhafter Unzucht war das Theater geworden.

Wenn die Vertreter der erſtehenden chriſtlichen Kirche gegen dieſes Theater ankämpften, das längſt kein Theater im würdigen Sinne des Wortes mehr war, ſo erfüllten ſie eine ſittliche Pflicht, und nichts wäre verkehrter,

als darin die bedauerliche Bethätigung eines engherzigen Zelotismus zu erkennen. Und nicht erſt von den Chriſten iſt die Fehde gegen die in Zuchtloſigkeit verfallene Bühne begonnen worden. Lange vor dem Aufkommen des Chriſtentums haben in Rom alle die, denen die Erhaltung der Volksſittlichkeit am Herzen lag, die von dem Theater drohende Gefahr erkannt und ſie abzuwehren geſucht, freilich in unzureichender und deshalb erfolgloſer Weiſe. Denn etwa das Sitzen im Theater zu verbieten oder zeitweilig die Schauſpieler zu verjagen, das waren ſo plumpe Maßregeln, wie ſie ungeſchickter gar nicht gedacht werden können. Bis in die erſte Kaiſerzeit hinein wurde von der konſervativen Partei der Kampf gegen das Theater fortgeführt. Man leſe darüber den hochintereſſanten Bericht in Tacitus' Annalen (XIV, 20). So ſetzten die Chriſten nur fort, was einſichtige und ſittlich denkende Heiden begonnen hatten. Freilich würden wohl auch die Kirchenlehrer mit aller ihrer Beredſamkeit vergebens gegen das Theater geſtritten haben, wenn nicht die antike Kultur überhaupt zuſammengebrochen wäre und mit ihr auch die Staatsbühne den verdienten Untergang gefunden hätte. Vollſtändig war der Sieg gleichwohl nicht, denn die Mimen überdauerten den Sturz des ſtaatlichen Theaters und ſetzten ihr zuchtloſes Spiel als Privatgewerbe fort.

Das Theater des Altertums war ſeinem Urſprunge nach — in Griechenland thatſächlich, in Rom wenigſtens in der Form — eine religiöſe Einrichtung und zu eigentlicher Lostrennung von dem Kultus iſt es nie gelangt. Um deswillen aber oder, um noch genauer zu reden, weil es nicht vermochte, die religiöſe Grundlage durch eine andere — ſei es die nationalgeſchichtliche ſei es die allgemein ethiſche und pſychologiſche — zu erſetzen, mußte es den inneren Halt, die ſittliche Würde, die Idealität des Strebens verlieren, ſeitdem der alte Götterglaube aufhörte, ein wahrer, ſittliche Kraft in ſich tragender Glaube zu ſein. Ein religiöſes Theater wird in ſein Gegenteil verkehrt, wenn die Religion ſchwindet.

Platon hat, wie bereits oben (S. 233) einmal bemerkt wurde, aus ſeinem Idealſtaate das Theater verbannt, d. h. das Theater, wie er es kannte. Auch aus anderem Grunde, als dem oben angegebenen, iſt das ſehr begreiflich: eben damals begann das Theater ſeiner idealen Bedeutung beraubt und mehr und mehr zu einem Werkzeug ſinnlicher und die Leidenſchaften aufreizender Unterhaltung herabgewürdigt zu werden. Für ein ſolches Theater, das nicht dem Erhabenen, ſondern dem Gemeinen, nicht der Zucht, ſondern der Unzucht dient, iſt kein Raum im Staate der Philoſophen, denn dieſer Staat iſt, weil ein idealer, ein ſittlicher Staat.

Zweiter Teil.

A. Chronologiſche Überſicht über die Geſchichte des griechiſchen Theaters.

Um **534** v. Chr.

Stiftung des tragiſchen Agons an den großen Dionyſien. Vgl. Marmor Par. (C. I. G. II 2374) 43.

Um **536** v. Chr. (Ol. 61).

Thespis leitet die ſceniſchen Aufführungen, bei der, wie es ſcheint, kurz vorher von Peiſiſtratos im heiligen Bezirk eingerichteten Feier der Lenaien. Vgl. Suidas s. v. *Θέσπις*.

Um **525—456** v. Chr.

Lebenszeit des Aiſchylos. Nach Ariſtoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte Ai. den zweiten Schauſpieler ein und beſchränkte die Anzahl der Choreuten (*καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε*). Nach der Angabe in der Vita Aeschyli (ed. Weſtermann p. 121, 74 f.) führte Ai. überhaupt den ganzen ſceniſchen Apparat (Dekoration, Setzſtücke, Koſtüm) einſchließlich des Kothurns ein (ſiehe unter B Aiſchylos). (Über Aiſchylos' Lebenszeit vgl. Vita Aesch. ed. Ritſchl vor ſeiner Ausg. der *Ἑπτά*: *γεγονὼς κατὰ τὴν ξγ΄ ὀλυμπιάδα . . . ἐβίω δὲ ἔτη ξγ΄*.)

521 ff. v. Chr.

Wirkſamkeit des Tragikers Choirilos.

508 v. Chr.

Zum erſten Male wird die Übernahme der (tragiſchen) Chorleiſtung durch atheniſche Bürger bezeugt. Vgl. Marmor Par. 58 u. 61 (43 u. 46); Chriſt, Griech. Litteratur p. 154.

Ungefähr **500** v. Chr. (Ol. 70, 1 [?]).

Bei einem Wettſtreite des Pratinas, Aiſchylos und Choirilos brechen die hölzernen Sitzreihen des Theaters in Athen zuſammen. Dieſer Unfall giebt Anlaß zur Errichtung des ſteinernen Dionyſostheaters. Suidas s. v. *Πρατίνας· ἀνηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς ὀλυμπιάδος . . . ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἱκρία, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτων θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις*). Vgl. Müller p. 85. In Widerſpruch ſteht mit dieſer Angabe die ebenfalls von Suidas (s. v. *Αἰσχύλος*) überlieferte Nachricht, daß ein Zuſammenbruch der Zuſchauerbänke Aiſchylos zum (erſten) Wegzuge nach Sicilien veranlaßt habe, denn das ſetzt voraus, daß bis etwa zum J 474 ein feſtes Theatergebäude nicht beſtand.

Digitized by Google

496—406 v. Chr.

Lebenszeit des Sophokles. Nach Ariſtoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte S. den dritten Schauſpieler und die Dekorationsmalerei ein: [*παρεσκεύασε*] *τρεῖς* [scil. *ὑποκριτὰς*] *δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.* (Das Geburtsjahr des S. wird von der pariſchen Chronik auf 497/6, von der Vita auf 495/4 angeſetzt.) Vgl. den Artikel Sophokles in B.

494 v. Chr.

Aufführung des politiſchen Dramas *Μιλήτου ἅλωσις* von Phrynichos. Der Dichter wird beſtraft, die Wiederholung der Aufführung verboten (Herodot. VI 21: *Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἁλώσει, τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ, καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δραχμῇσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*).

489 v. Chr.

Aiſchylos unterliegt in einem (nicht ſceniſchen) Wettſtreite mit Simonides (Vita Aesch. p. XX ed. Ritſchl vor ſeiner Ausg. der *Ἑπτά*: *ἐν τῷ εἰς τοὺς ἐν Μαραθῶνι τεθνηκότας ἐλεγείῳ ἡσσηθεὶς Σιμωνίδῃ*).

485 v. Chr.

Aiſchylos erringt den erſten Sieg. Vgl. Marmor Par. 50.

481—406 v. Chr.

Lebenszeit des Euripides. (Nach der pariſchen Chronik fällt die Geburt des Eu. in d. J. 485/84; nach Angabe des Eratoſthenes würde Eu. 481/80 geboren worden ſein.)

476 v. Chr.

Unter Themiſtokles' Choregie wird eine Tragödie des Phrynichos (vermutlich die *Φοίνισσαι*) aufgeführt. (Plut. Themist. 5: *ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· Θεμιστοκλῆς Φρεάριος ἐχόρηγε, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.*) — Im Eingange des Stückes trat (noch vor dem Chore) ein Eunuch auf, welcher die Niederlage der Perſer meldete (erſte Anwendung des *ἄγγελος*, Hypotheſis zu Aiſch. Perſ., vgl. Bethe p. 188). — Ungefähr gleichzeitig die *Ἱκέτιδες* des Aiſchylos.

Um 474 v. Chr.

Aiſchylos' erſter Aufenthalt in Sicilien; Aufführung der *Αἰτναῖαι* (Vita Aesch. p. XX ed. Ritſchl vor ſeiner Ausg. der *Ἑπτά*: *ἐλθὼν εἰς Σικελίαν, Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος, ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν*).

472 v. Chr.

Aufführung von Aiſchylos' *Φινεύς, Πέρσαι, Γλαῦκος* u. *Προμηθεὺς πυρκαεύς* (Satyrdr.).

468 v. Chr.

Sophokles' erſter Sieg. (Chron. Par. 56: *Σοφοκλῆς ἐνίκησε τραγῳδίᾳ ἐτῶν ὢν ΛΙΓΙΙΙ.*) Das Stück, mit welchem S. ſiegte, war vielleicht der Triptolemos (vgl. Plinius N. H. 18, 65: ante mortem eius [Alexandri] annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudavit).

467 v. Chr.

Erſte Aufführung der Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας des Aiſchylos (die übrigen Dramen der Tetralogie waren *Λάιος, Οἰδίπους* und das Satyrſpiel *Σφίγξ*). Das Stück enthält keine Andeutungen auf das Vorhandenſein einer Dekoration. Vgl. die erhaltenen Bruchſtücke der Didaskalie.

467 (jedenfalls aber vor **458**) **v. Chr.**

Erſte urkundlich bezeugte Aufführung einer Komödie auf dem Staatstheater. Corp. Inscr. Att. II. 971 frgm. a, vgl. Köhler, Mitteil. des archäolog. Inſtitutes in Athen III 104, Müller p. 304; *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν.* Ariſt. Poet. 1449 b.

Um 465 v. Chr.

Erſte Aufführung des *Αἴας μαστιγοφόρος* des Sophokles (vgl. Wolff in ſeiner Ausg. des Stücks [Leipzig 1858] p. 138; Chriſt a. a. O. p. 179).

Um 465 (jedenfalls nach **472**) **v. Chr.**

Aufführung der Trilogie des Aiſchylos *Προμηθεὺς δεσμώτης, Πρ. λυόμενος, Πρ. πυρφόρος.* (Der Pr. Desm. erfordert das Auftreten von drei Schauſpielern, und ſchon um deswillen iſt dieſe ſpäte Abfaſſung des Stückes wahrſcheinlich.) — Erhalten iſt uns nur der *Προμ. δεσμ.* und auch dieſer nur in ſpäterer Umarbeitung, vgl. Bethe p. 159 ff.

Um 460?

Abfaſſungszeit des Ῥῆσος, falls derſelbe eine Jugendarbeit des Euripides iſt[?] (vgl. Chriſt a. a. O. p. 203 f.).

458 v. Chr.

Aufführung der Oreſtie des Aiſchylos (Ὑπόθεσις zum Ag.: *ἐδιδάχθη τὸ δρᾶμα ἐπὶ ἄρχοντος Φιλοκλέους ὀλυμπιάδι ὀγδοηκοστῇ ἕκτει δευτέρῳ.* — Über die Wirkung des Eumenidenchors erzählt die Vita Aesch. [p. XX] ed. Ritſchl vor der Ausg. der Ἑπτά: *τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον, ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι*). — Erſte Anwendung der Hausdekoration und des Ekkyklema; erhöhte Zahl der (Schauſpieler und) Choreuten, vgl. Bethe p. 71 f.

456 v. Chr.

Aiſchylos ſtirbt bei Gela in Sicilien.

455 v. Chr.

Euripides erringt zum erſten Male (mit den *Πηλιάδες*) einen (allerdings nur den dritten) Preis (Didaskalie).

Um 454 v. Chr.

Perikles veranlaßt, daß allen Bürgern ein Schaugeld (Theorikon) aus der Staatskaſſe gezahlt werde, um ihnen den unentgeltlichen Beſuch des Theaters zu ermöglichen.

Um 452 v. Chr.

Einrichtung des Wettkampfes der tragiſchen Protagoniſten (vgl. Rohde im Rhein. Muſ. Bd. 38 p. 269 u. Lipſius in den Berichten der k. ſächſ. Geſellſch. d. Wiſſenſch. 1887).

Um 450 v. Chr.

Kratinos ſetzt die Zahl der Schauſpieler in der Komödie auf drei feſt.

Digitized by Google

Um **450—385** v. Chr.
Lebenszeit des Ariſtophanes.

446 v. Chr. (Ol. 83, 3).
Wahrſcheinlich in dieſem Jahre werden die von Perikles den Panathenäen hinzugefügten muſikaliſchen Agone zum erſten Male (vielleicht in dem vor 444 vollendeten Odeion des Perikles) gefeiert. — Müller p. 103.

Vor **444** v. Chr. (Ol. 83. 1).
Das Odeion des Perikles wird im Bau vollendet.

442 (oder **440**) v. Chr.
Aufführung der *Ἀντιγόνη* des Sophokles.

Zwiſchen **442** u. **412** v. Chr.
Aufführung der *Ἠλέκτρα* des Sophokles (vgl. Chriſt a. a. O. p. 172).

438 v. Chr.
Aufführung von Euripides' *Ἄλκηστις* (Didaskalie). Vgl. Bethe p. 105.

431 v. Chr.
Aufführung (des *Φιλοκτήτης?* und) der *Μήδεια* des Euripides (Didaskalie).

Um **430** v. Chr.
Aufführung der *Ἡρακλεῖδαι* des Euripides. Vgl. Chriſt p. 261. (Böckh, De trag. graec. princ. p. 190 ſetzte dieſelbe auf das J. 417 an.)

Zwiſchen **430** u. **424** v. Chr.
Aufführung von Euripides' *Ἀνδρομάχη*. Vgl. Bethe p. 136.

Um **429** v. Chr. (zur Zeit der Peſt).
Aufführung des *Οἰδίπους τύραννος* des Sophokles.

428 v. Chr.
Aufführung von Euripides' *Ἱππόλυτος στεφανηφόρος* (Didaskalie).

Um **425** v. Chr.
Aufführung der *Ἑκάβη* des Euripides, vgl. Chriſt p. 200.

425 v. Chr.
An den Lenaien werden Ariſtophanes' *Ἀχαρνῆς* aufgeführt, vgl. Chriſt p. 223. Ariſtophanes ſiegt. (Euripides' Bellerophon, vgl. Bethe p. 151.)

424 v. Chr.
An den Lenaien werden die *Ἱππῆς* des Ariſtophanes aufgeführt. Ariſt. ſiegt (Didaskalie). Vgl. Chriſt p. 224.

Bald nach **424** v. Chr.
Aufführung des *Ἡρακλῆς μαινόμενος* des Euripides. Vgl. Chriſt p. 201.

423 v. Chr.
An den Dionyſien werden die *Νεφέλαι* des Ariſtophanes (in erſter Bearbeitung) aufgeführt. Ariſt. erhält den 3. Preis. Vgl. Chriſt p. 225.

422 v. Chr.

An den Lenaien werden die *Σφῆκες* des Ariſtophanes aufgeführt. Ariſt. erhält den 2. Preis (Didaskalie). Vgl. Chriſt p. 226.

421 v. Chr.

An den Dionyſien wird die *Εἰρήνη* des Ariſtophanes aufgeführt. Ariſt. erhält den 2. Preis. Vgl. Chriſt p. 227.

Nach **421** v. Chr.

Aufführung des *Ἴων* des Euripides (nach Enthoven, De Ione fabula Euripidea, Bonn 1880, iſt das Stück im J. 412 abgefaßt). Vgl. Chriſt p. 202.

Um **420** v. Chr.

Aufführung der *Ἱκέτιδες* des Euripides. Vgl. Chriſt p. 226.

Um **420** v. Chr.

Aufführung der *Τραχίνιαι* des Sophokles. Vgl. Chriſt p. 185.

420 v. Chr.

An den Lenaien werden die *Ἄγριοι* des Pherekrates aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 219.

Um **420** v. Chr.

Der Dichter Agathon giebt der Tragödie einen opernhaften Charakter, indem er die Chorgeſänge als muſikaliſche Zwiſchenſpiele (*ἐμβόλιμα*) verwendet; in der Muſik liebte er Manieriertheit und Süßlichkeit. Vgl. Ariſtoteles, Poet. 1456 a; Suidas unter *Ἀγάθωνος αὐλήσις* („Triller").

416 v. Chr.

Der Tragödiendichter Agathon erringt an den Lenaien einen Sieg (Athen. V p. 217 A), welches Ereignis Platon zum Ausgangspunkt ſeines Sympoſions gemacht hat. Es müſſen damals alſo auch an den Lenaien Tragödien aufgeführt worden ſein. Vgl. Bethe p. 21.

415 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Τρωάδες* (Didaskalie). Vgl. Chriſt p. 203.

414 v. Chr.

An den Dionyſien werden die *Ὄρνιθες* des Ariſtophanes aufgeführt. Ariſt. erhält den 2. Preis. In demſelben Jahre wird der *Ἀμφιάραος* (eine mythologiſche Komödie) des Ariſtophanes aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 228 u. 233.

413—399 v. Chr.

König Archelaos von Makedonien; er beruft Euripides und Agathon an ſeinen Hof.

413 v. Chr.

Aufführung der *Ἠλέκτρα* des Euripides.

Vielleicht kurz vor **412** v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις* (vgl. Chriſt p. 197).

412 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἑλένη* (Didaskalie). Vgl. Chriſt p. 193.

411 v. Chr.

Vorübergehende Abſchaffung des Theorikon (welches bereits im J. 409 wieder eingeführt geweſen zu ſein ſcheint). Vgl. Müller p. 349.

411 v. Chr.

An den Lenaien wird die *Λυσιστράτη* des Ariſtophanes aufgeführt, vgl. Chriſt p. 229.

411 v. Chr.

Bei Gelegenheit der Auflöſung der Herrſchaft der Vierhundert findet eine Verſammlung im Theater der Munychia ſtatt, welcher eine zweite im Dionyſosth. folgte. Vgl. Thukyd. 8, 93 (Müller p. 73).

411 v. Chr.

Die Koſten einer tragiſchen Choregie belaufen ſich auf 30 Minen. Lyſias 21 § 1.

410 (oder **411**?) v. Chr.

Die *Θεσμοφοριάζουσαι* des Ariſtophanes werden aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 229.

409 v. Chr.

Aufführung des *Φιλοκτήτης* des Sophokles (Didaskalie).

Um **409** v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Φοίνισσαι*. Vgl. Chriſt p. 198.

408 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ὀρέστης* (auf die Didaskalie zurückgehende Angabe).

408 v. Chr.

Der *Πλοῦτος* des Ariſtophanes wird in der (uns verlorenen) erſten Bearbeitung aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 233.

406 v. Chr.

Euripides ſtirbt in Arethuſa bei Amphipolis. — Im Herbſt ſtirbt Sophokles (*ἄρχοντος Ἀθήνησι Καλλίου* Chron. Par).

Nach **406** v. Chr. (d. h. nach Euripides' Tod).

Aufführung von Euripides' *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι* und *Βάκχαι* (auf die Didaskalie zurückgehende Angabe). Vgl. Chriſt p. 193.

405 v. Chr.

An den Lenaien werden Ariſtophanes' *Βάτραχοι* aufgeführt. Ariſt. erhält den 1. Preis und noch andere Auszeichnungen. Das Stück wird wiederholt (Didaskalie).

403 v. Chr.

Die Koſten einer komiſchen Choregie belaufen ſich auf 16 Minen. Lyſias 20 § 4.

401 v. Chr.

Aufführung des *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* des Sophokles (nach des Dichters Tode, vgl. die *Ὑπόθεσις* II: *Σοφοκλῆς ὁ υἱοῦς ἐδίδαξεν υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος, ὅς ἐστι τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασιν οἱ πλείονς τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι*). Wahrſcheinlich war dies aber nur eine Wiederholungsaufführung.

394 v. Chr.

Ein Theater in Korinth wird erwähnt. Xenoph. Hell. 4, 4, 8.

389 (oder **392**?)

An den Lenaien werden die *Ἐκκλησιάζουσαι* des Ariſtophanes aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 230.

388 v. Chr.

Der *Πλοῦτος* des Ariſtophanes wird in der (uns erhaltenen) zweiten Bearbeitung aufgeführt. Vgl. Chriſt p. 233.

Um 370 v. Chr.

Das Theater zu Megalopolis wird erbaut. Paus. 8, 32, 1.

369—359 v. Chr.

Der Tyrann von Pherai intereſſiert ſich für dramatiſche Kunſt.

367 v. Chr.

Der Tyrann Dionyſius der Ältere beteiligt ſich als Tragödiendichter an dem lenaiiſchen Agon. Diod. Sic. 15, 74.

Um 350 v. Chr.

Der Chor kommt in der Komödie allmählich in Wegfall; die neuere Komödie (Zeit Alexanders d. G. und der Diadochen) verwendet ihn überhaupt nicht mehr. Schon Ariſtophanes hatte in der zweiten Bearbeitung des *Πλοῦτος* (388) den Chor ſehr beſchränkt.

Um 350 v. Chr.

Der Tyrann Klearchos von Herakleia am Pontos wird ermordet, als er an den Dionyſien in das Theater geht. Diod. Sic. 16, 36.

Um 350 v. Chr.

Der Phlyakendichter Rhint(h)on aus Tarent (oder Syrakus?) begründet die travеſtierte Tragödie (Hilarotragödie).

Etwa ſeit 350 v. Chr.

Es wird Sitte, bei jedem tragiſchen und ebenſo bei jedem komiſchen Agon je eine klaſſiſche Tragödie und Komödie eines der alten Dichter zur Aufführung zu bringen Vgl. Müller p. 323 ff. S. auch unter 341—339.

348 v. Chr.

(Nicht gehaltene) Rede des Demoſthenes gegen Meidias (darin das mehrfach auf ſceniſche Dinge Bezug nehmende Geſetz des Euegoros).

348 v. Chr.

Philipp von Makedonien feiert den Fall Olynths mit ſceniſchen Spielen. Demosth. de fals. leg. p. 192.

341—339 v. Chr.

Der Aufführung der neuen Tragödien geht regelmäßig diejenige einer alten Tragödie voraus (didaskaliſche Angaben Corp. Inscr. Att. II 973).

338–326 v. Chr.

Der Redner Lykurg leitet die Finanzverwaltung Athens. Umbau des Dionyſostheaters. Den drei großen Tragikern (Aiſchylos, Sophokles, Euripides) werden eherne Standbilder errichtet und ihre Dramen in einem Normalexemplare im Staatsarchive niedergelegt (Plut. Vit. X Orat. p. 841 F.).

336 v. Chr.

Philipp von Makedonien wird ermordet. Kurz vor ſeinem Tode hatte er glänzende Tragödienaufführungen zu veranſtalten beabſichtigt. Diod. Sic. 16, 92.

Digitized by Google

Etwa **335** v. Chr.

Amphiktyonendekret, welches den dionyſiſchen Techniten unter Bezugnahme auf älteres Herkommen gewiſſe Privilegien beſtätigt. C. I. A. I 551, vgl. Müller p. 394 A. 3.

335 v. Chr.

Alexander d. G. veranſtaltet nach der Einnahme Thebens ſceniſche Spiele. Diod. Sic. 17, 16.

331 v. Chr.

Alexander d. G. veranſtaltet nach der Rückkehr aus Ägypten in Phönizien ſceniſche Spiele. Plut. Alex. 29.

330 v. Chr.

Alexander d. G. läßt nach der Gefangennahme des Dareios Tragödien und Komödien aufführen. Ael. Var. Hist. 8, 7.

327 v. Chr.

Alexander d. G. feiert ſeine Vermählung mit Roxane durch ſceniſche Spiele. Als Tragöden treten auf Theſſalos, Athenodoros, Ariſtokritos, als Komöden Lykon, Phormion, Ariſtos. Athen. XII p. 538 F.

326 v. Chr.

Alexander feiert am Hydaspes die Dionyſien mit ſceniſchen Spielen. Athen. XIII p. 595 E.

326/325 v. Chr. (Ol. 112, 3.)

Der unter der Finanzverwaltung des Redners Lykurg vorgenommene Umbau des Dionyſostheaters wird vollendet. Vgl. Müller p. 86 f.

Um **320** v. Chr.

Lyſimachos läßt zu Abdera die Andromache des Euripides aufführen; der Schauſpieler Archelaos ſpielt in der Titelrolle. Luc. de hist. conscrib. 1.

316—307 v. Chr.

Verwaltung Athens durch Demetrios von Phaleron; der Staat übernimmt die Choregie und läßt ſie als ἐπιμέλεια (nicht als ἀρχή) durch einen Kommiſſar verwalten, welcher die Koſten für die Ausrüſtung der Chöre tragen muß. Vgl. Müller p. 339 f.; Bethe p. 256.

306 v. Chr.

Im Siegesverzeichniſſe dieſes Jahres werden je ein Dichter und Schauſpieler der Tragödie und der Komödie genannt.

Um **303** v. Chr.

Das Theater zu Sikyon wird erbaut (vgl. Müller p. 379).

302 v. Chr.

Antigonos feiert zu Antigoneia am Orontes ſceniſche Spiele. Diod. Sic. 20, 108.

283—247 v. Chr.

Blüte des Theaters am Hofe des Königs Ptolemaios II. Philadelphos von Ägypten. Die alexandriniſche Plejade der Tragödiendichter.

247 v. Chr.

Erbauung des Theaters zu Delos, worüber die Rechnungen überliefert ſind (vgl. Homolle, Bull. de corresp. hell. XVII [1894] S. 162).

Digitized by Google

229 v. Chr.

Ein gewiſſer Diogenes iſt makedoniſcher Phrurarch in Athen; ihm wird ein Ehrenſeſſel im Dionyſosth. geſtiftet. Vgl. Müller p. 96.

225 v. Chr.

Das Theater zu Argos wird als beſtehend erwähnt. Plut., Cleom. 17.

224 v. Chr. (?)

Der König Kleomenes III. veranſtaltet auf einem Feldzuge in Arkadien ſceniſche Spiele. Plut., Cleom. 12.

222—187 v. Chr.

Antiochos d. Gr., König von Syrien; er iſt ein großer Freund ſceniſcher Spiele. Liv. 41, 20.

170 v. Chr.

Geſandte von Alabanda (in Karien) rühmen ſich vor dem römiſchen Senate deſſen, daß in ihrer Stadt ein Tempel der Roma errichtet worden ſei und zu Ehren dieſer Göttin jährliche Spiele gefeiert würden. Livius 43, 6.

134 v. Chr.

Amphiktyonendekret, welches das etwa im J. 335 erlaſſene beſtätigt. C. I. A. II 551, vgl. Müller p. 394 A. 1.

Etwa **100—50** v. Chr.

Abfaſſungszeit der Theaterinſchriften von der Agora in Magneſia am Maiandros. Aus denſelben geht hervor, daß zu jener Zeit in Magneſia an dem Feſte der Roma regelmäßig neue (in Wirklichkeit aber wohl auf Grund älterer Dramen gearbeitete) Tragödien, Komödien und auch Satyrſpiele aufgeführt wurden. Vgl. Kern in den Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts, Athen. Abt., Bd. XIX. p. 93.

68 v. Chr.

Bei der Eroberung von Tigranocerta nimmt Lucullus viele (von Tigranes berufene) Schauſpieler gefangen und läßt durch ſie Aufführungen veranſtalten. Plut., Crass. 33.

33/32 v. Chr.

Antonius und Kleopatra vergnügen ſich einen Winter hindurch auf der Inſel Samos an ſceniſchen Spielen. Plut., Anton. 56.

Um **10** v. Chr.

Horaz ſcheint in ſeiner Ars poetica (v. 34 ff.) bei Beſprechung des Satyrſpiels die Abſicht auszuſprechen, ſich ſelbſt in dieſer Dichtungsgattung zu verſuchen. Daraus (und aus den Theaterinſchriften von Magneſia) darf (?) geſchloſſen werden, daß damals noch Satyrſpiele aufgeführt wurden. Vgl. Kern in den Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts, Atheniſche Abteilung, Bd. XIX, p. 201.

Etwa **10** nach Chr.

Im Dionyſostheater werden bauliche Änderungen (Pflaſterung der Orcheſtra, Errichtung einer Baluſtrade zwiſchen dieſer und der cavea) vorgenommen (ſiehe B. unter Dionyſostheater). Der Umbau der Bühne erfolgte erſt nach Hadrians Zeit, vgl. Bethe p. 317.

126 n. Chr.

Kaiſer Hadrian leitet als Agonothet die Feier der Dionyſien zu Athen. Spart., Hadr. 13, 1; Dio Cass. 69, 16, 7.

Bald nach **190** nach Chr.

Der Sophiſt Herodes Attikus erbaut zum Andenken an ſeine verſtorbene Gattin das nach ihm benannte Odeion in Athen. Vgl. Müller p. 104.

Nach **267** nach Chr. (?)

Der im J. 267 erfolgte Einfall der Barbaren (Gothen oder Heruler) in Athen iſt vielleicht mit Beſchädigungen des Dionyſostheaters verbunden geweſen.

Einige ſpäteſte Zeugniſſe für die Fortdauer ſceniſcher Aufführungen im ausgehenden Altertume.

Dio Chrysost. (um 80 n. Chr.), Or. 19 (p. 261): *καὶ τὰ γε πολλὰ αὐτῶν* (nämlich deſſen, was die Schauſpieler vortragen) *ἀρχαῖά ἐστι καὶ πολὺ σοφωτέρων ἀνδρῶν ἢ τῶν νῦν· τὰ μὲν τῆς κωμῳδίας ἅπαντα, τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει· λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα· καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύηκε τὰ περὶ τὰ μέλη.* (Hieraus ſcheint geſchloſſen werden zu müſſen, daß damals noch vollſtändige Komödien aufgeführt, dagegen bei der Aufführung der Tragödien die choriſchen Teile geſtrichen wurden.)

Lucian. (geb. um 125 n. Chr.), Nigrin. 8: *ἤδη τραγικοὺς ἢ καὶ νὴ Δία κωμικοὺς φαύλους ἑώρακας ὑποκριτάς, τῶν συριττομένων λέγω τούτων καὶ διαφθειρόντων τὰ ποιήματα καὶ τὸ τελευταῖον ἐκβαλλομένων καίτοι τῶν δραμάτων πολλάκις εὖ ἐχόντων τε καὶ νενικηκότων.* (Es wurden alſo ſelbſt die beſten Dramen von den Schauſpielern verſtümmelt.)

Pausan. (geb. um 150 n. Chr.) 1, 3, 2: *τοῖς πολλοῖς . . . . ὁπόσοι ἦκουον εὐθὺς ἐκ παίδων ἔν τε χοροῖς καὶ τραγῳδίαις ἡγουμένοις.* (Dieſe Angabe ſcheint auf Aufführungen vollſtändiger Tragödien, alſo mit Einſchluß der choriſchen Teile hinzudeuten, allerdings aber können unter *χοροῖς*, da es ſo ſelbſtändig neben *τραγῳδίαις* geſetzt iſt, auch nichtdramatiſche, etwa hymnenartige Chorlieder verſtanden werden.)

Philostr., Vit. Soph. (verfaßt etwa um 233 nach Chr.) 1, 25, 3 ed. Kayſer: *ὑποκριτοῦ δὲ τραγῳδίας ἀπὸ τῶν κατὰ τὴν Ἀσίαν Ὀλυμπίων, οἷς ἐπεστάτει ὁ Πολέμων ἐφιέναι φήσαντος, ἐξελαθῆναι γὰρ παρ' αὐτοῦ κατ' ἀρχὰς τοῦ δράματος κτλ.*

Libanius (314 bis etwa 393 nach Chr.), III p. 375 ed. Reiske: *λέγει δεῖν κεκλεῖσθαι τοῖς ὑποκριταῖς τὸ θέατρον, ἵνα μὴ τραγῳδὸς εἰσελθὼν Πασιφάην μιμήσεται τὴν ἐξοκείλασαν εἰς ἀλλόκοιτον ἔρωτα μηδ' αὖ κωμῳδὸς τὰς παρὰ Μενάνδρου τικτούσας καὶ πολλὰ ἕτερα* (unter *τραγῳδός* dürfte ein Pantomime zu verſtehen ſein).

Hieronymus (340—420 n. Chr.), Epp. 54, 15: Etiamsi clementissima fueris, omnes comoedi et mimographi et communes rhetorum loci in novercam saevissimam declamabunt (Es gab alſo damals noch Mimendichter).

Augustin. (354 bis 430 n. Chr.), De civ. Dei 2, 8: et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agendae in spectaculis, multa rerum turpitudine, sed nulla saltem sicut alia multa verborum obscoenitate compositae (die ausdrückliche Angabe, daß Trag. und Kom. „fabulae agendae in spectaculis" ſeien, ſcheint darauf hinzudeuten, daß damals Aufführungen nicht mehr ſtattfanden).

Augustin. Epp. 202: tot locis pingitur, funditur, tunditur, sculpitur, legitur, agitur, cantatur, saltatur Iuppiter adulteria tanta committens (hieraus darf man wohl nur auf die Fortdauer der Mimen und Pantomimen ſchließen).

Vgl. Welcker, Die griech. Tragödien, Rhein. Muſ. Suppl. 2, Abt. III p. 1314 ff.

B. Übersicht über die Realien und Personalien des griechischen Theaters.

Agatharchos soll zu Aischylos' Zeit die Dekoration eingeführt haben. Vitruv. VII praef. 11: primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. In der Vita Aeschyli (ed. Westermann p. 121, 74) wird Aischylos als Erfinder der Dekoration bezeichnet, von Aristoteles (Poet. 1449 a) dagegen Sophokles. S. unten Aischylos.

Agone s. Wettkämpfe.

Agonothetes (*ἀγωνοθέτης*), der seit dem J. 318 v. Chr. (oder bald nachher) fungierende staatliche Kommissar zur Ableistung der Choregie. Der Ag. hatte die Kosten für die Ausrüstung der Chöre zu tragen und überdies die gesamte Leitung der Festspiele im staatlichen Auftrage (als *ἐπιμέλεια*) zu übernehmen. Später scheint die alte Choregie statt oder neben der Agonothesie wiederhergestellt worden zu sein.

Agrenon (*ἀγρηνόν*), ein netzartig geflochtener, bis auf die Füße herabreichender Überwurf, den Schauspieler in Seherrollen trugen.

Aias. Über den Scenenwechsel und den Selbstmord im Ai. des Sophokles vgl. Bethe p. 125 f. B. nimmt Anwendung des Ekkyklema an.

Aiorai (*αἰῶραι*), die Taue der Schwebemaschine (Pollux 4, 131: *αἰώρας δ' ἄν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς*).

Aiorema (*αἰώρημα* und *ἐώρημα*), eine Maschine, um Personen (Götter, Menschen) als in der Luft schwebend erscheinen zu lassen; s. Göttererscheinungen.

Aischines, tragischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 187 A. 1.

Aischylos (525—456 v. Chr.). Über die von Ai. vorgenommenen Theaterreformen vgl. Vita Aesch. p. 121, 74 f. ed. Westermann: *πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γεννικωτέροις τὴν τραγῳδίαν ηὔξησε, τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρίσι σχεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξεγκώσας, μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.* Darnach hätte Ai. also den gesamten scenischen Apparat (Dekoration, Setzstücke, Kostüm der Schauspieler) eingeführt. Vitruv. VII praef. 11: primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Nach Aristoteles (Poet. 1449 a) hat Ai. den zweiten Schauspieler, Sophokles dagegen den dritten und die Dekoration eingeführt (*καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε . . . τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*). Jedenfalls ist während der langen Dichterthätigkeit des Ai. das griechische Bühnenwesen zu höherer Entwickelung gelangt, und man darf wohl glauben, daß der Dichter dabei thätig mitgewirkt habe. Die vier ältesten der uns erhaltenen Stücke des Ai. (*Ἱκέτιδες, Πέρσαι, Ἑπτά, [Προμ.]*) sind, wie es scheint, noch auf einer Bühne ohne Dekoration, wenn auch nicht, wie v. Wilamowitz (Hermes XXI 597) annimmt, auf einer in der Orchestra errichteten Estrade (vgl. Todt im Philologus 48 [N. F. 2] p. 505 und Müller, Die neueren Arbeiten ꝛc. p. 5) aufgeführt worden.

Auf Aischylos' persönliche Anregung scheint der Gebrauch bemalter Leinwandmasken zurückzugehen (Suidas: *Αἰσχύλος· οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρώματοι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγῳδούς;* vgl auch Horat. A. P. 278: post hunc

personae paliaeque repertor honestae Aeschylus). — Über die dem zweiten Schauspieler bei Aischylos zugewiesenen Rollen vgl. Croiset, Le second acteur chez Eschyle, in: Mémoires présentés par divers savants à l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. X, 1ière partie (Paris 1894), p. 193.

Akustik. Zur Verbesserung der Akustik fordert Vitruv (I, 1, 9 u. V, 5, 1) die Aufstellung ehrener, nach einem festen System abgestimmter Gefäße (etwa Glocken ohne Schwengel im Zuschauerraum in Nischen aufgestellt, auf keilförmiger Unterlage ruhend, die Öffnung der Bühne zugekehrt), welche, wenn ihr Eigenton gesprochen oder gesungen wird, in Schwingung geraten und dadurch den Ton verstärken. Müller p. 43. Zur Schallverstärkung diente auch das vorgestülpte Mundstück der Maske.

Altar. In der Orchestra befand sich ein Altar des Dionysos (Thymele, s. d.).

Anapiesmata (*ἀναπιέσματα*), eine unseren Versenkungen ähnliche, auf der Bühne (nicht auf der Orchestra) angebrachte Vorrichtung, mittelst deren Personen, welche Geister Verstorbener darstellten, aus dem unter der Bühne gelegenen Kellerraume, gleichsam aus dem Hades, in stehender oder liegender Stellung emporgehoben wurden (Pollux IV. 132: *τὰ δὲ ἀναπιέσματα, τὸ μέν ἐστιν ἐν τῇ σκηνῇ ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἢ τοιοῦτόν τι πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐρινύες*). Vgl. Müller p. 149 f. S. Göttererscheinungen.

Ankündigung. Die Ankündigung der bevorstehenden Schauspiele erfolgte mittelst des sogenannten Proagons (s. d.).

Anspielungen. Politische Anspielungen aller Art, sowohl auf innere als auch auf äußere Verhältnisse (namentlich auf die Beziehungen Athens zu Sparta) sind im griechischen Drama überaus häufig und bilden sogar einen wesentlichen Bestandteil ihres Inhaltes. Persönliche Anspielungen erlaubte sich die ältere Komödie in der maßlosesten Weise.

Antichoria (*ἀντιχορία*) s. Dichoria.

Antiphanes, sehr fruchtbarer Dichter der mittleren Komödie (um Ol. 98), trat in seiner Komödie *Ἀνασωζόμενοι* selbst als Schauspieler auf. Corp. Inscr. Att. II, 972.

Apollodoros (*Ἀπολλόδωρος*), komischer Schauspieler zur Zeit des Aristophanes. Vgl. Müller p. 188 A. 4.

Apsis (*ἀψίς*), der überwölbte Eingang zur Orchestra in Theatern römischer Bauart. S. auch *Ψαλίς*. Vgl. Müller p. 66.

Archon basileus (*ἄρχων βασιλεύς*). Der A. b. hatte die Leitung der an den Lenaien abgehaltenen dramatischen Agone. Vgl. Müller p. 327.

Archon eponymos (*ἄρχων ἐπώνυμος*). Der A. ep. hatte die Leitung der an den Dionysien abgehaltenen dramatischen Agone.

Aristerostatai (*ἀριστεροστάται*), die in der linken Reihe des Chorzuges gehenden Choreuten (s. Chor).

Aristodemos, tragischer Schauspieler zu Demosthenes' Zeit, wurde wiederholt mit Gesandtschaften an König Philipp betraut (Aesch. de fals. leg. § 15 u. 19, Demosth. de cor. § 21). Vgl. Schäfers Index zu Dem. Reden.

Astydamas, Sohn des Morsimos, tragischer Dichter (um 350 v. Chr.), trat in seiner Tragödie *Παρθενοπαῖος* selbst als Schauspieler auf; als ihm eine Bildsäule im Theater errichtet werden sollte, verfaßte er selbst deren Inschrift, in welcher er sich unbescheidenes Selbstlob spendete. Zenob. Prov. 5, 100. Vgl. Sittl III 357 f.

Athenodoros (*Ἀθηνοδῶρος*), tragischer Schauspieler zur Zeit Alexanders d. G., welcher ihn bevorzugte. Vgl. Müller p. 187 A. 5.

Auf- und Abtreten der Schauſpieler. Die Schauſpieler betraten und verließen die Bühne in der Regel durch eine der (drei) Thüren der Dekorationswand oder der Paraſkenien (vgl. Seiten). Die Wahl der Thüre wurde durch die Beſchaffenheit der betr. Scene bedingt. Ein Abtreten der Schauſpieler durch die Orcheſtra fand ſtatt, wenn Schauſpieler und Chor gemeinſam abtraten (ſo z. B. in Aiſchylos' Eumeniden, in Ariſtophanes' Weſpen). Ein Auftreten der Schauſpieler durch die Orcheſtra hat kaum jemals ſtattgefunden (anders freilich urteilt Bethe p. 209). Wenn Pollux 4, 127 ein Auftreten der Schauſpieler durch die Orcheſtra annimmt, und zwar mit dem Bemerken, daß ſie dann eine Treppe (zur Bühne hinauf) hätten ſteigen müſſen (*εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται*), ſo kann ſich das, wenn es überhaupt richtig iſt, nur auf die ſpäte Zeit beziehen, in welcher die Bühne höher lag, als die Orcheſtra.

Auch Schauſpieler, welche gleich bei Beginn des Stückes ſich in knieender oder ſitzender Stellung auf der Bühne befinden mußten, betraten die Bühne in der gewöhnlichen Weiſe und vor den Augen der Zuſchauer, denn ein Vorhang (ſ. d.) fehlte.

Aufführungen. Die an den beſtimmten Spielterminen (ſ. d.), bzw. an beſtimmten religiöſen Feſten ſtattfindenden ſceniſchen Aufführungen begannen am Morgen nach dem Frühſtück (vgl. Athen. XI p. 464 E: *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἡριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν· παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ψυχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο*) und dauerten bis gegen Sonnenuntergang. Die Zuſchauer ſcheinen die ganze Zeit im Theater ausgehalten zu haben, was vorausſetzt, daß ſie daſelbſt auch aßen und tranken (vgl. Athen. l. l.).

Zur Aufführung gelangten an den Dionyſien Tragödien und Komödien (ſiehe Wettkämpfe), an den Lenaien in der klaſſiſchen Zeit wohl nur Komödien. An den Dionyſien ſcheinen (in der klaſſiſchen Zeit) an jedem der drei Tage vormittags je eine Tetralogie, nachmittags je eine oder zwei Komödien aufgeführt worden zu ſein, vgl. Ariſtoph., Orn. 785 ff. Lipſius (Berichte der k. ſächſ. Geſellſch. der Wiſſenſch., phil.-hiſt. Kl. 1885 p. 416) nimmt an, daß die Aufführungen der Tragödien und die der Komödien an beſonderen Tagen ſtattgefunden haben, und zwar, daß der den Komödien beſtimmte (einzige) Spieltag den für die Tragödien beſtimmten (zwei) Spieltagen vorausgegangen ſei.

Etwa ſeit Mitte des 4. Jahrh. (v. Chr.) wurde es in Athen Sitte, daß, während bis dahin immer nur neue Dramen aufgeführt worden waren, mit jedem tragiſchen und komiſchen Agon die Aufführung eines Dramas der klaſſiſchen Dichter (einerſeits Aiſchylos, Sophokles, Euripides, andererſeits Ariſtophanes, Poſeidippos, Menander, Philemon), alio je einer alten Tragödie und einer alten Komödie verbunden wurde.

Ausgaben für das Theater ſ. Koſten des Theaters.

Ausſprache. Das Publikum im atheniſchen Theater achtete ſehr auf korrekte Ausſprache (vgl. Cic. Orat. 8, 25 u. 9, 27, andere Belegſtellen ſehe man bei Müller p. 194 A. 2). Bezeichnend iſt auch die Thatſache, daß Hegelochos wegen des Ausſprachefehlers *γαλῆν* ſtatt *γαλήν* (in Eurip. Or. v. 279) von Ariſtophanes (Batr. 203) verſpottet wurde. Vgl. auch Dionys. Halic. de compos. verb. 11 (bei Müller p. 305 A. 1).

Automatiſche Theater ſ. Puppentheater.

Bart. Einen (an der Maske befeſtigten) Bart trugen die Schauſpieler, welche Männer und noch rüſtige Greiſe darzuſtellen hatten; in Jünglingsrollen und in den Rollen hinfälliger Greiſe erſchienen die Schauſpieler bartlos.

Bedachung. Bei den eigentlichen Theatern war nur das Bühnengebäude und die Bühne bedeckt, nicht dagegen die Orchestra und der Zuschauerraum. Der letztere konnte jedoch in römischer Zeit mit einem Zeltdache überspannt und so vor Sonnenbrand und Regen einigermaßen geschützt werden.

Die Odeien (theatra tecta) hatten vollständige Bedachung.

Begräbnisstätten im Theater s. Grabschriften.

Beifall. Den Beifall äußerten die Zuschauer im Theater durch Klatschen und durch Schreien. Vgl. Müller p. 305.

Bildsäulen pflegten im Theater Dichtern, Musikern, Schauspielern, banausischen Künstlern, namentlich aber auch politischen Persönlichkeiten (Feldherren, Kaisern u. a.) gesetzt zu werden; so befanden sich im Dionysostheater z. B. die Statuen des Themistokles und Miltiades, ebendort wurden dem Kaiser Hadrian von den Phylen 12 Standbilder errichtet. Vgl. Müller p. 79 f.

Billets s. Theatermarken.

Blitzmaschine s. Keraunoskopeion.

Bronteion (*βροντεῖον*), eine Vorrichtung zur Nachahmung des Donners, Donnermaschine; nach Pollux 4, 150 bestand sie in mit Steinen angefüllten Schläuchen, welche gegen Metallplatten geschlagen wurden (*τὸ δὲ βροντεῖον ὑπὸ τῇ σκηνῇ ὄπισθεν ἀσκοὶ ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκώματα.* — Suidas s. v. *βροντή· ἔστι δὲ καὶ μηχάνημά τι, ὃ ἐκαλεῖτο βροντεῖον. ὑπὸ τὴν σκηνὴν δὲ ἦν ἀμφιφορεὺς ψηφίδας ἔχων θαλαττίας· ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψῆφοι κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀποτέλειον ἐοικότα βροντῇ.* — Eine anders konstruierte Donnermaschine wird von Heron (p. 263, 30) beschrieben, vgl. R. Schöne im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts Bd. V p. 73.

Budget des Theaters. Das Budget des Staatstheaters setzte sich sehr einfach aus folgenden Posten zusammen: A. Einnahmen: Die Theaterpacht (durch deren Zahlung der Theaterpächter das Recht auf Innebehaltung des Eintrittsgeldes erwarb). — B. Ausgaben: 1. Zu Lasten des Staates: a) die Baukosten; b) die Dichterhonorare; c) die Schauspielerhonorare; d) die den Chören und Schauspielern (den Dichtern und den Choregen?) gespendeten Preise; e) Zahlung des Eintrittsgeldes für die Proedristen (s. d.); f) Zahlung des Theorikon (s. d.) an die Bürger; g) die Kosten der Theaterpolizei. — 2. Zu Lasten des Theaterpächters: a) die Kosten der Instandhaltung des Gebäudes; b) die Kosten für die Instandhaltung der Theaterrequisiten; c) die Kosten der Erhebung des Eintrittsgeldes. (Vielleicht hatte der Theaterpächter auch den Choregen bei der scenischen Ausstattung der Stücke zu unterstützen.) — 3. Zu Lasten des Choregen (s. d.): die Kosten für die Zusammenbringung, Bekleidung, Beköstigung und Besoldung des Chores (und der Schauspieler?) während der Spielzeit und Vorbereitungszeit.

Bühne, der Spielraum der Schauspieler (gleichsam der „Sprechplatz", *λογεῖον*, im Gegensatze zu dem Tanzplatze des Chors, der Orchestra). Die Bühne des griechischen Theaters hatte die Gestalt eines langen und schmalen Rechteckes, besaß also nur geringe Tiefe (vgl. Vitruv. 5, 7, 2: . . . . ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod *λογεῖον* appellant, ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur; vgl. auch Pollux 4, 123 *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ*). Umschlossen war die Bühne von der Vorderwand des Bühnengebäudes, bzw. von der Dekorationswand, von den beiden Paraskenien und von der Orchestra. Stellte die Dekorationswand einen Palast dar, so befanden sich in ihr

drei Thüren, durch welche die Verbindung der Bühne mit dem Bühnengebäude hergeſtellt wurde, außerdem beſaß die Bühne einen Zugang zu jedem der beiden Paraſkenien. Mit der Orcheſtra lag die Bühne in der klaſſiſchen Zeit aller Wahrſcheinlichkeit nach auf faſt gleichem Niveau, ſo daß die Schauſpieler mittelſt weniger Stufen in die Orcheſtra und umgekehrt die Choreuten auf die Bühne gelangen konnten. Die gewöhnliche Annahme, daß die Bühne 10 bis 12 Fuß höher geweſen ſei, als die Orcheſtra, iſt (trotzdem daß ſie von Vitruv geſtützt wird) ſchon um deswillen ganz unglaublich, weil bei ſolcher Anlage das Sprechen zwiſchen Chor und Schauſpielern erſchwert worden wäre. Aus dieſem Grunde ſah ſich Müller, der an die erhöhte Bühne glaubt, zu der Hypotheſe genötigt, daß die Choreuten ſich auf einem in der Orcheſtra aufgeſchlagenen Gerüſte befunden hätten. Aber da begreift man nicht, warum die Bühne erhöht angelegt worden ſein ſollte, wenn dann doch durch ein Gerüſt ungefähre Niveaugleichheit zwiſchen Bühne und Orcheſtra hergeſtellt werden mußte. Die Erhöhung der Bühne über die Orcheſtra konnte Sinn erſt haben, als chorloſe Dramen üblich wurden (ſ. unter Chor), und die Orcheſtra folglich aufhörte, Tanzplatz des Chors zu ſein, oder doch nur ſelten noch dieſem Zwecke diente. Wurde vollends die Orcheſtra zur Einrichtung amphitheatraliſcher Sitzreihen tiefer gelegt, ſo ergab ſich daraus von ſelbſt eine Erhöhung der Bühne. (S. auch den Artikel Standort der Schauſpieler.) — Eingerichtet wurde das *λογεῖον* erſt nach Mitte des 5. Jahrhunderts vor Chr., bis dahin war die Orcheſtra Tanzplatz und *λογεῖον* zugleich geweſen.

In den Ruinen des Theaters zu Magneſia am Maiandros läßt ſich die innere Anlage der Skene noch wohl erkennen, namentlich aber auch feſtſtellen, daß der Fußboden der Skene (und folglich auch des Logeions) in gleichem Niveau mit der Orcheſtra lag. Vgl. Mitteil. d. kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts. Athen. Abteil., Bd. XIX, p. 78.

Bühnengebäude (*σκηνή*), das die Bühne hinten abſchließende mehrſtöckige Gebäude, deſſen Räume zu Theaterzwecken (Aufbewahrung der Requiſiten ꝛc., Ankleidezimmer und dgl.) dienten.

Charoniol klimakes (*χαρώνιοι κλίμακες*), die aus dem unter der Bühne (und Orcheſtra) liegenden Kellerraume (oder Gange) nach der Bühne (*λογεῖον*) hinaufführende Treppe oder Leiter, auf welcher Schauſpieler, welche Geiſter Verſtorbener (z. B. den Polydor in Euripides' Hekabe) darſtellten, gleichſam wie aus der Unterwelt emporſtiegen. (Vgl. Pollux 4, 132: *οἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν εἰδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν.*) Vgl. Müller p. 149 und namentlich Dörpfeld in den Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäologiſchen Inſtituts, Athenifche Abteilung, Bd. XIX (1894) p. 73 ff., und dagegen Bethe p. 85 f.

Chiton ſ. Kleidung.

Chlamys ſ. Kleidung.

Chor. Unter Chor verſteht man die Geſamtheit derjenigen Schauſpieler, welche die ſtrophiſch gegliederten lyriſchen Teile eines Dramas unter Tanzbegleitung und Muſik zur Darſtellung brachten. In der Ökonomie des Dramas wird durch den Chor die Umgebung der dramatiſchen Perſonen angedeutet, welche die dramatiſche Handlung mit ihrer Anteilnahme begleitet und dadurch wenigſtens mittelbar auch Einfluß auf den Gang der Handlung ausübt. – A. Der Chor der Tragödie. Der Chor bei Aiſchylos beſtand aus 12 Mitgliedern (*χορεῦται*), von denen eins zugleich als Chorführer (*χορυφαῖος, χοραγός, χοροστάτης*) fungierte. Endgültig regelte erſt Sophokles den Beſtand des Chors. Darnach ſetzte er ſich aus 15 Mitgliedern zuſammen, nämlich 12 Choreuten (welche in 2 Halbchöre zu je 6 Mann ſich teilten), einem Chorführer und zwei Halbchorführern (vgl. Henſe, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877; Muff, Die choriſche

Technik des Sophokles. Halle 1877). Der trag. Chor (von 15 Perſonen) zog von der Seite der Heimat in die Orcheſtra ein, indem er (in der Regel) ſo geordnet war, daß er in drei Langreihen (*στοῖχοι*) von je 5 Mann (die linke Reihe den Zuſchauern, die rechte der Bühne zugekehrt) und folglich in 5 Breitreihen (*ζυγά*) zu je drei Mann ſich gliederte. In der linken Reihe gingen die fünf ſtattlichſten Leute (die *ἀριστεροστάται*), darunter als mittelſter der Chorführer ſelbſt, vor und hinter ihm je ein Halbchorführer (*παραστάτης*); die Choreuten der mittleren Langreihe (des ſog. *ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ*) hießen *λαυροστάται* (es waren die am wenigſten geachteten), diejenigen der rechten Reihe (*δεξιοστάται* oder *δεξιόστοιχοι*); die Choreuten der erſten und der letzten Breitreihe wurden *χοραπεδῖται* genannt. Der Einzug des Chors konnte erfolgen vor Beginn des Stückes oder aber während des Prologs (dann natürlich ohne Geſang) oder endlich nach Schluß des Prologs (dann mit Geſang). Das letztere Verfahren dürfte das üblichſte geweſen ſein. Alſo während des Einzuges oder doch bald nach demſelben ſtimmte der Chor den erſten zuſammenhängenden Geſangvortrag, die ſog. Parodos, an. In gleicher Weiſe, wie der Einzug, nur nach der anderen Seite hin, erfolgte am Schluſſe des Stückes der Abzug (die Exodos) des Chors. Dem ein- und abziehenden Chore ſchritt ein Flötenſpieler voran. Über die Stellungen, welche der Chor während des Stückes einnahm, laſſen genauere Angaben ſich nicht machen; nur das darf wohl als gewiß bezeichnet werden, daß der Chor, wenn die Bühne (wie ja meiſtenteils) mit Schauſpielern beſetzt war, ſich dieſen zuwandte und alſo den Zuſchauern den Rücken kehrte (ausgenommen bei dem Vortrage der Parabaſen, bei welchem der Chor ſich den Zuſchauern zuwandte, vgl. Schol. zu Aristoph., Hipp. 508). Was den Vortrag anbetrifft, ſo wurden Trimeter einfach (vom Koryphaios) deklamiert, Tetrameter und Anapäſte (auch in der Par- und Exodos) parakatalogiſch geſprochen (d. h. mit Muſikbegleitung deklamiert), die ſonſtigen Chorlieder (Parodoi, Staſima, Kommoi, Threnoi) geſungen. Mit dem Geſang verband ſich bei den Parodoi (wenn ſie nicht im Marſch vorgetragen wurden), bei den Staſima, wohl auch bei den Kommoi, ſtets aber bei den Hyporchemata (ſ. d.) der Tanz (ſ. d.), welcher aber vielfach nur von einem Teile des Chors ausgeführt wurde. Vgl. Müller p. 220 ff. — B. Der Chor der Komödie. Der Chor der Komödie beſtand aus 24 Perſonen (vgl. Vita Aeschyli ed. Weſtermann p. 123, 106: *χορὸς δὲ τῶν τραγῳδῶν συνέσταται ἐκ ιε΄ ἀνδρῶν, ὁ δὲ τῶν κωμῳδοποιῶν ἐξ κδ΄*). Zum Einzuge ordnete ſich der Chor in ſechs neben einander marſchierende Reihen zu je 4 Mann. Im übrigen vergl. das über den tragiſchen Chor Geſagte.

Außer dem eigentlichen Chor, der in der Orcheſtra (nach Müllers ſicherlich irriger Anſchauung auf einem Gerüſte in der Orcheſtra) ſeinen Standort (ſ. d.) hatte, trat nicht ſelten noch ein Nebenchor (ſ. d.) auf, ſei es auf der Bühne ſelbſt, ſei es (den Zuſchauern verborgen) hinter der Bühne in einem der Paraſtenien. — Die Stellung, Einübung, Beſoldung und Beköſtigung des Chores während der Spiel- und Vorbereitungszeit war Sache des mit der Fürſorge für die betr. Aufführung betrauten Choregen (ſ. d.). Im Jahre 318 v. Chr. oder bald nachher übernahm der Staat die Choregie und ließ ſie durch einen Kommiſſar (*ἀγωνοθέτης*) verwalten, welcher ſeinerſeits die Koſten für die Ausrüſtung der Chöre zu tragen hatte. In ſpäterer Zeit ſcheinen die Choregie des Staates und die der Choregen neben einander üblich geweſen zu ſein, vgl. Müller p. 339 f. — Man vgl. die folg. Artikel.

Choragos ſ. Chorführer.

Choreg (*χορηγός*), der Bürger, welcher die Stellung des Chors für die Aufführung einer Tetra- oder Trilogie, bzw. einer Komödie übernommen hatte. Die Choregen wurden (ſo ſcheint es) von dem den Agon leitenden Archon (ſ. d.) ernannt. Die Koſtſpieligkeit der

Choregie (ſ. d.) bedingte es, daß nur vermögende Bürger das Amt eines Choregen übernehmen konnten. Vermutlich fand in der Choregenwahl ein beſtimmter Turnus ſtatt. Vgl. Müller p. 331 ff. Bei den Lenaien war auch den Metoiken die Übernahme einer Choregie geſtattet. Die frühere Annahme, daß die Choregen ihre Funktionen im Namen der Phylen, denen ſie angehörten, ausgeübt hätten, iſt unbegründet.

Choregeion (*χορηγεῖον*), das Haus, in welchem die Übungen und Proben des Chors (zugleich wohl auch die der Schauſpieler) unter Leitung des Chorodidaskalos abgehalten wurden. Für die Beſchaffung des Ch. hatte der Choreg zu ſorgen (ſ. Choreg und Choregie).

Choregie (*χορηγία*). Unter Choregie verſteht man die atheniſche Einrichtung, wonach für jede Tetra- oder Trilogie, bzw. für jede Komödie ein vermögender Bürger auf ſeine Koſten den Chor (ſ. d.) zu ſtellen hatte. Für die Tragödie wurde die Choregie vermutlich gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts (nach den Reformen des Kleiſthenes) eingeführt, für die Komödie um das Jahr 467 v. Chr. Der mit einer Choregie betraute Bürger, der ſog. Choreg (ſ. d.), hatte die Verpflichtung, für die Zuſammenbringung, Einübung, Bekleidung, Beſoldung und Beköſtigung des Chors (während der Spielzeit und der ihr vorausgehenden Einübungszeit) zu ſorgen. Die Koſten einer Choregie waren demnach erheblich (Angaben darüber finden ſich bei Lyſias XIX § 42: [bezieht ſich auf zwei Choregien] *Ἀριστοφάνης τοίνυν γῆν μὲν καὶ οἰκίαν ἐκτήσατο πλέον ἢ πέντε ταλάντων, κατεχορήγησε δὲ ὑπὲρ αὐτοῦ καὶ τοῦ πατρὸς πενταχισχιλίας δραχμάς;* XXI § 1: [bezieht ſich auf das J. 411] *καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς;* § 4: [bezieht ſich auf das Jahr 403] *ἐπὶ δὲ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδώρῳ ἐνίκων, καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει ἑκκαίδεκα μνᾶς*). Es iſt erklärlich, daß einerſeits geizige Choregen die Ausgaben möglichſt zu beſchränken ſuchten, andererſeits freigebige zu außerordentlichen Leiſtungen (Stellung eines vierten Schauſpielers, eines Nebenchors u. dgl.) ſich verſtanden. In Zeiten wirtſchaftlichen Niederganges wurde es wohl geſtattet, daß mehrere Bürger zur Leiſtung einer Choregie ſich verbanden. Die Koſtſpieligkeit der Choregie war übrigens eine der Urſachen, weshalb der Chor ſpäter mehr und mehr in Wegfall kam (ſeit 318/7?), namentlich in der Komödie. Vgl. Müller p. 331 ff., Lipſius, Bemerkungen über die dramatiſche Choregie, in den Berichten der k. ſächſ. Geſellſch. d. Wiſſenſch., phil.-hiſt. Kl. 1885 p. 410, Bethe p. 256.

Chorent ſ. Chor.

Chorführer (*κορυφαῖος, χοραγός, χοροστάτης*). Der Ch. ſcheint als Dirigent des Chors in allen techniſchen Dingen gewaltet zu haben. Bei dem Einzuge des trag. Chors in die Orcheſtra hatte er ſeinen Platz in der Mitte der erſten Langreihe (ſ. Chor). „Der Koryphaios hat als Leiter des Chors im Dialog mit den Bühnenperſonen die choriſche Partie zu übernehmen und recitiert vielleicht die Einzugs- und Auszugsanapäſten der Parodos und Exodos, ſowie die anapäſtiſchen Hypermetra während des Stückes; das Maß ſeiner Beteiligung am Vortrage der Kommoi, namentlich in wieweit er etwa mit den beiden Paraſtaten und Tritoſtaten ſeines *στοῖχος* abwechſelt oder auch ganz ſchweigt, bleibt zweifelhaft. In der Parabaſe fällt ihm der Vortrag des *κομμάτιον*, der *ἀνάπαιστοι*, des *πνῖγος* und des *ἐπίρρημα* oder auch des *ἀντεπίρρημα* zu.“ Müller p. 217 f.

Chorodidaskalos (*χοροδιδάσκαλος*, wohl auch *χορολέκτης* und *χοροποιός* genannt), Chorlehrer, welcher die Übungen und Proben des Chors zu leiten hatte. Gleichbedeutend mit Ch. ſcheint Hypodidaskalos zu ſein. In der älteren Zeit fungierte der Dichter zugleich als Chorlehrer, und wohl für dieſe Mühewaltung (nicht für ſeine Dichtung) erhielt er vom Staate ein Honorar.

Chorolehtes ſ. Chorodidaskalos.

Chorapaios ſ. Chorodidaskalos.

Collegium artificum Dionysiacorum ſ. Vereine der Schauſpieler.

Couliſſen (*περίακτοι*). Auf der griechiſchen Bühne kamen (vermutlich ſeit Einführung der Hintergrundsdekoration) zwei Couliſſen — die eine auf der rechten, die andere auf der linken Bühnenſeite neben den zu den Paraſkenien führenden Ausgängen — zur Anwendung. Dieſelben beſtanden in dreiſeitigen, auf Zapfen ruhenden und drehbaren Prismen, welche auf jeder Seite entſprechend einer der drei üblichſten Hintergrundsdekorationen bemalt waren. Von den beiden hinter den Periakten gelegenen (zu den Paraſkenien führenden) Thüren wurde angenommen, daß durch die eine (wohl die rechte vom Standpunkte des Schauſpielers aus) der Weg zur Stadt, durch die andere (linke) der Weg in die Fremde führe. Vgl. Müller p. 119 ff. u. 157 f. [S. die Artikel Parodoi, Seiten und Thüren.] Vgl. auch Katablemata. Umdrehung beider Periakten fand nur bei Dekorationswechſel (ſ. d.) ſtatt, Umdrehung nur einer (der rechten) Periakte deutete Scenenverwandlung (ſ. d.) an (Pollux IV 126: *εἰ δ' ἐπιστραφείεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τὸ πᾶν* [lies *τόπον*], *ἀμφότεραι δὲ χώραν ἀπαλλάττουσιν*). Vgl. Müller p. 163.

Dach ſ. Diſtegie.

Dekoration (vgl. auch Hemikyklion). Die Einführung derſelben wird zugeſchrieben von der Vita Aeschyli (ed. Weſtermann p. 121, 74 f.) dem Aiſchylos (ſ. d.), von Vitruv (VII praef. 11) dem Agatharchos (ſ. d.), von Ariſtoteles (Poet. 1449 a) dem Sophokles (ſ. d.). Die erſte Angabe iſt die richtige (erſte Anwendung der D. in der Oreſtie, 458 v. Chr.).

Die Dekoration beſtand vermutlich aus bemalten Vorhängen, welche an einem in einigem Abſtande von der Bühnenhinterwand befindlichen Rahmenwerke befeſtigt wurden. In den früheſten Dramen des Aiſchylos fehlt jede Andeutung einer Dekoration (*Ἱκέτιδες*, *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), im „Prometheus“ ſcheint ſie durch den Felſen, alſo durch ein Setzſtück, vertreten worden zu ſein. In den ſpäteren Dramen des Ai. ſowie in denen der übrigen Dramatiker läßt die Dekoration ſich aus dem Texte mehr oder weniger deutlich erkennen. In der Tragödie ſtellte ſie meiſt einen Palaſt oder Tempel, ſeltener (z. B. im „Aias“) ein Zeltlager oder (wie im „Oid. Kol.“) eine Landſchaft dar. Im Philoktet und im Kyklops wird eine Höhle vorgeführt. In der Komödie wird der Hintergrund meiſt durch ein Privathaus (mit Söller) oder mehrere Häuſer gebildet. Die Dekorationsmalerei (*σκηνογραφία*) ſcheint ziemlich entwickelt geweſen zu ſein, doch läßt ſich Sicheres darüber gar nicht angeben. (Vgl. Vitruv. 5, 6, 8: ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextera ac simistra hospitalia .... genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum, horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus, comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus, satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topiarii speciem deformatis.)

Dekorationswand (*προσκήνιον*). Die Hintergrundsdekoration wurde befeſtigt an einer in geringer Entfernung vor dem Bühnengebäude zwiſchen den Paraſkenien befindlichen Wand, welche wohl nur durch ein Holzgerüſt gebildet wurde.

Dekorationswechſel. Dekorationswechſel fand auf der griechiſchen Bühne, welcher der Vorhang fehlte, nur beim Übergange von einem Stücke zum andern, nie

aber innerhalb eines und desſelben Stückes ſtatt. Aiſchylos' Eumeniden V. 235 und Sophokles' Aias V. 814 ſind nur ſcheinbare Ausnahmen. Bewirkt wurde der Dekorationswechſel dadurch, daß man die nacheinander nötigen Dekorationen die eine vor der anderen anbrachte und dann immer die oberſte ſeitlich (und zwar in zwei Hälften, die eine nach rechts, die andere nach links) wegzog, ſo daß dann die dahinter befindliche zum Vorſchein kam. Vgl. Müller p. 162. Mit dem Dekorationswechſel war der Wechſel (d. h. die Umdrehung) auch der beiden Periakten verbunden (ſ. Couliſſen u. Scenenverwandlung). Da übrigens bei den aufeinanderfolgenden Stücken einer Trilogie (bzw. Tetralogie) häufig dieſelbe Dekoration bleiben konnte, ſo fand auch von Stück zu Stück der Dekorationswechſel nur ſelten ſtatt. Wenn er aber vollzogen wurde, ſo geſchah dies bei offener (und von den Schauſpielern verlaſſener) Bühne. Eine Art Erſatz für den Dekorationswechſel bot die Anwendung des Ekkyklema dar (ſ. d.).

Demen, die attiſchen Landgemeinden (z. B. Eleuſis, Kollytos, Salamis). Auch die D. veranſtalteten (an den ländlichen Dionyſien) ſceniſche Aufführungen, deren Leitung dem Gemeindevorſtand (Demarchon) oblag. Zur Aufführung gelangten nur Dramen, welche bereits in der Stadt gegeben worden waren.

Deuteragoniſt (*δευτεραγωνίστης*), der zweitbeſte Schauſpieler innerhalb der bei Aufführung eines Dramas zuſammenwirkenden Schauſpielergruppe.

Dexioſtatai (*δεξιοστάται*), die in der rechten Langreihe des Chorzuges gehenden Choreuten (ſ. Chor).

Dexioſtoichoi (*δεξιόστοιχοι*) ſ. Dexioſtatai.

Dichoria (*διχορία, ἀντιχορία*), die Zweiteilung des Chors in zwei einander gegenüber ſtehende Gruppen oder Halbchöre (Pollux 4, 107: *καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχορία· ἔοικεν δὲ ταὐτὸν εἶναι παντὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον ἃ δ' ἀντᾴδουσιν ἀντιχόρια*).

Dichter. In der älteſten Zeit traten die Dichter in den von ihnen verfaßten Stücken auch ſelbſt als Schauſpieler auf (ſo Sophokles als Thamyris und Nauſikaa, vgl. Vit. Soph. ed. Weſtermann p. 127, 26 u. Athen. I p. 20 F.). — Ein Dichter, welcher an einem dramatiſchen Agon ſich zu beteiligen wünſchte, mußte zunächſt beim Archon (ſ. d.) um Gewährung eines Chors nachſuchen. Mit der Bewilligung des Chors war zugleich die Zuweiſung einer beſtimmten Schauſpielergruppe an den Dichter verbunden. Nachdem dieſe Vorbedingungen erfüllt waren, hatte der Dichter die Einübung der Schauſpieler vorzunehmen oder (und dann wohl zugleich mit der des Chors) durch den Chorlehrer vornehmen zu laſſen. Alle Dichter, welche am Agon teilnahmen, erhielten aus der Staatskaſſe ein Honorar (ſ. d.), der Dichter aber, welcher über ſeine Mitbewerber ſiegte, außerdem in ſpäterer Zeit noch einen Preis (ſ. d.). Vor der Aufführung ſeines Stückes erſchien der Dichter auf Heroldruf in der Orcheſtra und brachte dort mit dem Chor und wohl auch mit den Choregen dem Dionyſos eine Weinſpende dar. Während der Aufführung ſcheint er ſich in den Nebenräumen der Bühne aufgehalten zu haben. Vgl. Müller p. 373. Der ſiegreiche Dichter feierte ein Opferfeſt, bei welchem er die Choreuten (wohl auch die Schauſpieler) und ſeine Freunde bewirtete, vgl. Müller p. 374.

Didaskalie. Über das Ergebnis jedes dramatiſchen Agons wurde von Staats wegen eine Urkunde (Didaskalie) aufgenommen, in welcher man die Namen der Dichter und der Protagoniſten ſowie das Urteil der Preisrichter verzeichnete. In ſpäterer Zeit wurden die Didaskalien in Stein gegraben und öffentlich aufgeſtellt. Eine Anzahl der Didaskalien iſt uns entweder inſchriftlich (C. I. A. II 971 ff.) oder durch die Angaben der

Scholiasten ꝛc. noch erhalten. Aristoteles verfaßte ein (uns verlorenes) Buch über die Didaskalien.

Dikeliſten, lakedämoniſche Mimen (Athen. XIV 621 E F).

Dionyſien. a) Die ländlichen Dionyſien, uraltes in den attiſchen Landgemeinden gefeiertes Dionyſosfeſt, an welchem ſceniſche Aufführungen tragiſcher und komiſcher Art veranſtaltet wurden. b) Die ſtädtiſchen oder großen Dionyſien, ſeit Vertreibung der Perſer gefeiert (im Monat Elaphebolion d. i. März); ein Hauptbeſtandteil der Feier war die Abhaltung der dramatiſchen Agone (ſ. Spieltermine und Wettkämpfe), welche drei Tage währten. Ein drittes, ebenfalls ſceniſch gefeiertes, Dionyſosfeſt waren die Lenaien (ſ. d.).

Dionyſos. Bei den ſceniſchen Aufführungen an den Dionyſosfeſten wurde das Bild des Dionyſos durch die Epheben aus dem Lenaion nach der Orcheſtra des Theaters gebracht und dort aufgeſtellt. Vgl. Müller p. 367.

Dionyſostheater in Athen, als ſteinernes Theater erbaut nach Ol. 70, 1 (nach dem Zuſammenbruche der *ἴκρια*), doch vermutlich nur mit hölzernem Bühnengebäude verſehen; dann umgebaut, verſchönert, vielleicht auch erweitert, jedenfalls aber nun mit ſteinernem Bühnengebäude ausgeſtattet, unter der Finanzverwaltung des Redners Lykurg (die Vollendung dieſes Umbaues wird in das dritte Jahr der Ol. 112 anzuletzen ſein), vgl. Müller p. 86 f. Im Beginn der Kaiſerzeit wurden marmorne Thronſeſſel für die zur Proedrie berechtigten Perſonen aufgeſtellt, wahrſcheinlich auch das Proſkenion vorgeſchoben und die Bühne mit Seitenbauten verſehen (vgl. Julius in Lützows Ztſchr. f. bild. Kunſt XIII 236). In dieſelbe Zeit dürfte auch die Pflaſterung der Orcheſtra und die Errichtung einer Baluſtrade zwiſchen dieſer letzteren und dem Zuſchauerraume fallen; ſpäter, vielleicht erſt nach 267 n. Chr., wurde ein Neubau der Bühne (unter teilweiſer Benutzung des vorhandenen Materials) vorgenommen. Plan des Dionyſostheaters z. B. bei Müller p. 89, Abbildung z. B. bei Baumeiſter.

Diphthera (*διφθέρα*), ein kurzer, lederner Chiton, den Schauſpieler in Hirtenrollen trugen.

Diſtegie (*διστεγία*). Mehrfach werden in den griech. Dramen Perſonen auf dem Dache eines Palaſtes oder Hauſes befindlich vorgeführt (z. B. der Wächter im Eingange von Aiſchylos' Agamemnon, Oreſt in der gleichnamigen Tragödie des Euripides, Antigone und der Pädagog in Euripides' Phönijſen, Bdelykleon in Ariſtophanes' Weſpen). Um die Darſtellung ſolcher Scenen zu ermöglichen, war hinter der Dekorationswand ein Gerüſt, die ſog. *διστεγία*, aufgeſchlagen. Die oberſte Balkenlage desſelben, parallel laufend mit dem oberen Rande der ein Gebäude darſtellenden Dekoration oder auch ihn noch überragend, bezeichnete dann das (platte) Dach des Gebäudes. Tiefer liegende Balkenlagen konnten unterhalb der Fenſter der oberen Stockwerke des auf der Dekoration gemalten Gebäudes hinlaufen, ſo daß Perſonen, welche auf einer ſolchen Balkenlage ſtanden, aus dieſen Fenſtern hinauszuſehen vermochten. Die oberſte Balkenlage konnte auch für Göttererſcheinungen benutzt werden. (Pollux, 4, 129: *ἡ δὲ διστεγία ποτὲ μὲν ἐν οἴκῳ βασιλείῳ διῆρες δωμάτιον, οἷον ἀφ' οὗ ἐν Φοινίσσαις Ἀντιγόνη βλέπει τὸν στρατόν, ποτὲ δὲ καὶ κέραμος, ἀφ' οὗ βάλλουσι τῷ κεράμῳ· ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτεύουσιν ἢ γρᾴδια ἢ γύναια καταβλέπει.*) Vgl. Müller p. 140 f.

Donnermaſchine ſ. Bronteion.

Dorophoremata (*δορυφορήματα*) ſ. Stumme Perſonen.

Dreifuß. Die frühere Annahme, daß dem Choregen, deſſen Chor im ſceniſchen Agon ſiegte, ein ehrner Dreifuß als Siegespreis zuerkannt worden ſei, iſt durch die von

Lipſius und Brinck geführten Unterſuchungen als irrig erwieſen worden. Nur die im kolliſchen Agon ſiegreichen Choregen erhielten einen ſolchen Preis.

Ehrenſeſſel ſ. Throne.

Einnahmen aus dem Theaterbetrieb. Da in Athen das Theatergebäude verpachtet war (ſ. Theaterpächter), ſo bildete die Theaterpacht die einzige aus dem Theaterbetriebe ſich ergebende Einnahme, welche übrigens durch die ſehr erheblichen Ausgaben für das Theater (ſ. Koſten) ohne Zweifel weit überſchritten wurde, ſo daß der Staat als Theaterunternehmer einen bedeutenden Zuſchuß zu leiſten hatte.

Eintrittsgeld. Das Eintrittsgeld betrug im Dionyſostheater zwei Obolen (26 Pf.) für die Perſon und für den Spieltag (vgl. Demosth. de cor. § 28). Preisabſtufungen fanden nicht ſtatt. Die Proedriſten hatten vermutlich freien Eintritt, d. h. der Staat zahlte für ſie das Eintrittsgeld dem Theaterpächter (vgl. Müller p. 298). Perikles führte (etwa um 454 v. Chr.) die Maßregel ein, daß allen Bürgern das Eintrittsgeld aus der Staatskaſſe gezahlt wurde (ſ. Theorikon), ſo daß thatſächlich alle Bürger freien Eintritt in das Theater hatten (wie dies vielleicht auch ſchon in der älteſten Zeit der Fall geweſen war).

Ekkyklema (*ἐκκύκλημα*), eine Maſchinerie, mittelſt deren Perſonen (bzw. Puppen) aus einer Thür der Dekorationswand hervorgerollt und dadurch Scenen, welche als im Innern des Gebäudes vor ſich gehend gedacht werden ſollten, den Zuſchauern ſichtbar gemacht wurden. Man hat ſich die Maſchine wohl einfach als einen niedrigen und breiten Rollwagen vorzuſtellen, welcher hinten entweder von Menſchen geſchoben oder durch ein Drehwerk bewegt wurde. Durch das E. wurde, freilich nur in der Illuſion, ein Scenenwandel ohne Dekorationswechſel ermöglicht und alſo die Beobachtung der Einheit des Ortes umgangen. (Pollux 4, 148: *τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν* [? Wieſeler wollte dafür *ὑφελκτὸν* leſen] *βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκήνην ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν, ἐφ' οὗ δὲ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰσκύκλημα ὀνομάζεται· καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.* — Schol. Arist. Ach. 408: *ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχάνημα ξύλειον τροχοὺς ἔχον, ὅπερ περιτρεφόμενον τὰ δοκοῦντα ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ πράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω τοῖς θεαταῖς.* — Eusthat. ad Il. p. 976. 15: *τὸ ἐγκύκλημα, ὃ καὶ ἐγκύκληθρον λέγεται, μηχάνημα ἦν ὑπότροχον, ὑφ' οὗ ἐδείκνυτο τὰ ἐν τῇ σκευῇ ἢ σκηνῇ.*) Vgl. Müller p. 142 ff. — Die erſte bekannte Anwendung des E. findet ſich in der Oreſtie (458 v. Chr.). Nach 438 v. Chr. ſcheint das E. außer Gebrauch gekommen zu ſein(?), vgl. Bethe p. 100 ff.

Emmeleia (*ἐμμέλεια*) ſ. Tanz.

Eorema (*ἐώρημα*) ſ. Göttererſcheinungen.

Ephaptis (*ἐφαπτίς*), eine kleine purpurne Chlamys, welche Schauſpieler in Krieger- und Jägerrollen trugen.

Epimeletai (*ἐπιμεληταί*), Beamte, welche die Aufſicht über den Chor führten (Suidas: *ἐπιμεληταί· ἐχειροτονοῦντο τῶν χορῶν, ὡς μὴ ἀτακτεῖν τοὺς χορευτὰς ἐν τοῖς θεάτροις*).

Ἐπισκήνιον, ein Wort dunkler Bedeutung. (Hesych.: *ἐπισκήνιον· τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώγιον.*) Bei Vitruv. VII 5, 5 bezeichnet episcaenium ein auf die Hinterwand der Bühne geſetztes Stockwerk. Vgl. Müller p. 57.

Etat des Theaters ſ. Budget.

Exodos (*ἔξοδος*), der Auszug des Chors bei Ende der Aufführung und der dabei vorgetragene Geſang.

Exostra (ἐξώστρα), vermutlich eine dem Ekkyklema (ſ. d.) ähnliche Maſchine (Pollux 4, 129: τὴν δὲ ἐξώστραν ταὐτὸν τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν. — Hesych.: ἐξώστρα· ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ ἐκκύκλημα). Vgl. Müller p. 148.

Flöte. Die Flöte war das übliche Muſikinſtrument, mit deſſen Spiele der Vortrag der geſungenen und parakatalogiſch (ſ. Parakataloge) deklamierten Abſchnitte des Dramas begleitet wurde. Vgl. Müller p. 192.

Flötenſpieler. Der bei den dramatiſchen Aufführungen mitwirkende Flötenſpieler trat mit dem Chore auf und hatte ſeinen Platz auf der Thymele (ſ. d.).

Flugmaſchine ſ. Göttererſcheinungen.

Frauen. Den Frauen war, wie man aus dem Vorhandenſein von für Prieſterinnen und andere Frauen beſtimmten Ehrenſeſſeln im Dionyſostheater ſchließen muß, der Zutritt zum Theater (oder doch zum tragiſchen Agon) geſtattet. In welchem Maße aber die Frauen das Theater wirklich zu beſuchen pflegten, entzieht ſich unſerer Kenntnis. — Schauſpielerinnen waren den Griechen unbekannt. Der Grund, weshalb Frauen von der Bühnenthätigkeit ausgeſchloſſen wurden oder vielmehr ausgeſchloſſen waren, kann nur in ſocialen Verhältniſſen enthalten geweſen ſein. Wenn Oehmichen (Bühnenweſen der Griechen u. Römer) annimmt, daß bei der Größe der griechiſchen Theater Schauſpielerinnen phyſiſch nicht genügend leiſtungsfähig geweſen ſein würden, ſo iſt das ſchwerlich zutreffend. In Bezug auf die Anwendung der Stimmmittel dürften Frauen doch wohl derſelben Leiſtungen fähig ſein, wie die Männer. Man denke nur an das, was unſere Opernſängerinnen leiſten!

Fremde. Den Fremden (ξένοι) ſcheint der Eintritt in das Theater völlig geſtattet geweſen zu ſein.

Gage der Schauſpieler ſ. Honorar.

Gang ſ. Unterirdiſcher Gang.

Gebärdenſpiel. Da die griechiſchen Schauſpieler durchweg Masken trugen, ſo konnten ſie die darzuſtellenden Stimmungen und Leidenſchaften äußerlich nur durch Gebärden des Leibes, bzw. der Glieder zum Ausdruck bringen. In der Tragödie ſcheint aber gleichwohl das Gebärdenſpiel nur in ſehr beſchränkter Weiſe zur Anwendung gekommen zu ſein, denn der ſakrale Charakter der tragiſchen Aufführungen und die Rückſicht auf konventionelle Anſtandsbegriffe (nach denen lebhafte Gebärden als unſchicklich galten) bedingten eine möglichſt ruhige Haltung der Schauſpieler, denen überdies durch die Kothurne und durch die Stöcke, welche ſie zu tragen pflegten, jede raſche Bewegung erſchwert wurde. In der Komödie dagegen geſtikulierten die Schauſpieler vermutlich ſehr lebhaft — wenigſtens geſtattete ihnen das ihre leichte Kleidung —, vielleicht ſogar mit draſtiſcher Übertreibung und Karikiertheit. Stummes Spiel war ſelten. Vgl. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1891), p. 200 ff.

Geiſtererſcheinungen. Mehrfach treten in den griechiſchen Dramen Geiſter Verſtorbener auf (z. B. Dareios in Aiſchylos' Perſern, Klytaimeſtra in den Eumeniden, Polydor in Euripides' Hekabe). Die Schauſpieler, welche dieſe Rollen durchzuführen hatten, ſtiegen mittelſt einer Leiter (χαρώνιοι κλίμακες) aus dem unter der Bühne gelegenen Kellerraume wie aus der Unterwelt hervor oder wurden auch mittelſt einer beſonderen Vorrichtung, welche unſeren Verſenkungen ähnlich geweſen ſein mag und ἀναπέσματα (ſ. d.) genannt wird, emporgehoben. (Vgl. jedoch Bethe p. 85.) Der den Geiſt des Dareios (in Aiſchylos' Perſ.) ſpielende Schauſpieler mag ſich in dem Grabmal verſteckt gehalten haben, bis er aus dieſem herauszuſteigen hatte. — Das Erſcheinen eines Hausgeſpenſtes war ein in der neueren att. Komödie (und im Mimus) beliebtes Motiv.

Geranos (*γέρανος*), ein Krahn, der benutzt wurde, um Leichen von der Bühne emporzuziehen (Pollux 4, 130: *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τὸ Μέμνονος*).

Göttererſcheinungen. Götter treten in den griechiſchen Dramen ſehr häufig auf, in denen des Euripides ſelbſt regelmäßig, beſonders am Schluſſe des Stückes, ſo daß der „deux ex machina“ ſogar ſprüchwörtliche Bedeutung erlangt hat. Auf der Bühne erfolgte das Auftreten der Götter nur ſelten durch die von den Schauſpielern auch ſonſt benutzten Zugänge (ſo z. B. in Soph. Aias, Aphrodite im Prolog des Hippolyt, Dionyſos in den Bakchen ꝛc.), es erſchienen vielmehr die Götter meiſt gleichſam in der Luft ſchwebend, ſo daß ihre plötzliche Beteiligung an der Handlung den Eindruck des Übernatürlichen machte. Dieſe Art des Auftretens wurde wohl meiſt auf folgende Weiſe ermöglicht. Hinter der Dekorationswand befand ſich ein Gerüſt (Diſtegie, ſ. d.), deſſen oberſte Balkenlage mit dem oberſten Rande der Dekoration parallel lief oder ihn noch überragte. Von dieſer Balkenlage aus war nun an einer Stelle (etwa in der Mitte) eine Brücke nach einem Fenſter des dahinter liegenden Bühnengebäudes hergeſtellt, auf welcher eine Art von Wagen, in dem der den Gott darſtellende Schauſpieler ſtand, durch ein Drehwerk raſch nach dem vorderen Rande des Gerüſtes (oberhalb der Dekoration) hin bewegt werden konnte. Der Effekt, den ein ſolches ſchnelles und anſcheinend wunderbares Nahen des Gottes hervorbringen mußte, konnte noch dadurch geſteigert werden, daß oberhalb des Gerüſtes (der Diſtegie) eine Wolkendekoration geſpannt war und dann beim Heranfahren des Götterwagens für einen Augenblick nach rechts und links auseinandergezogen wurde, um ſich ſofort wieder zu ſchließen, nachdem der Wagen hindurch gefahren war. Doch läßt ſich dieſe Einrichtung nur vermuten, nicht nachweiſen. Auch auf andere Arten wurde das Erſcheinen von Göttern bewirkt, etwa durch Aufzug mittelſt eines auf der Diſtegie ſtehenden Krahnes oder durch Herablaſſen aus einer im Dache der Bühne angebrachten Öffnung mittelſt eines Taues. Eine ganz allgemein als *μηχανή* bezeichnete Maſchinerie für Göttererſcheinungen ſcheint ſich hinter der linken Periakte befunden zu haben (Pollux 4, 128: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοῖς δείκνυσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. ὁ δ' ἔστιν ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν τῇ κωμῳδίᾳ κράδη*). Daher der Ausdruck *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*. Eine ähnliche Maſchine (zum Emporheben und Schwebenlaſſen von Perſonen) ſcheint das *αἰώρημα* oder *ἐώρημα* geweſen zu ſein (Pollux 4, 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς*. — Suid. s. v. *ἐώρημα· ὁ Βελλεροφόντης διὰ τοῦ Πεγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμησεν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν· καὶ φησιν Εὐριπίδης „ἄγ' ὦ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν“· μετέωρος δὲ αἴρεται ἐπὶ μηχανῆς· τοῦτο δὲ καλεῖται ἐώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας*). Eine dritte Götterma ſchinerie, wahrſcheinlich die oben beſchriebene Gerüſtvorrichtung, war das *θεολογεῖον* (Pollux 4, 130: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ*). Mitunter ſcheinen Götter, namentlich Meergötter, nur gemalt (und zwar auf einer Periakte) dargeſtellt worden zu ſein (Pollux 4, 126: *καὶ θεούς τε θαλαττίους ἐπάγει [ἡ ἀριστερὰ περίακτος] καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ*). Vgl. Müller p. 151 ff. — Daß die erwähnten Maſchinen auch zum Emporziehen, bzw. zum Herablaſſen von Schauſpielern, welche in der Luft ſchwebende Menſchen (z. B. den Trygaios) darſtellen ſollten, benutzt werden

konnten, iſt ſelbſtverſtändlich. S. auch Krade und Geranos. — Eigenartige Anſchauungen über die Flugmaſchine hat Bethe p. 142 entwickelt.

Grabſchriften, welche im Dionyſosth. und im Odeion des Herodes Attikus in ziemlicher Zahl gefunden worden ſind, ſcheinen zu bezeugen(?), daß das Theater auch als Begräbnisſtätte diente, indeſſen ſind die näheren Umſtände dieſes Gebrauches unbekannt. Auffällig iſt das Vorkommen auch chriſtlicher Grabſchriften. Vgl. Müller p. 81.

Grundriß des Theaters. Über den Grundriß des (römiſchen und) griechiſchen Theaters giebt Vitruv V (6 und) 7 verhältnismäßig ausführliche Vorſchriften, welche freilich der Klarheit vielfach entbehren und dadurch zu lebhaften Auseinanderſetzungen unter den Archäologen geführt haben (vgl. Müller p. 15 ff.; Öhmichen, Der griechiſche Theaterbau, Berlin 1886, wozu wieder Müllers Schrift „Die neueren Arbeiten ꝛc." zu vergleichen iſt). Einen beſonderen Stein des Anſtoßes bildet Vitruvs Angabe, daß die Bühne erhöht geweſen ſei, da ſie namentlich mit den Ergebniſſen der von Dörpfeld geführten Unterſuchungen im Widerſpruche ſteht (vgl. die Artikel Bühne und Standort). Ein näheres Eingehen auf die betr. Streitfragen iſt hier unthunlich, ſchon weil dazu die Beigabe von Zeichnungen erforderlich wäre.

Hahnenkämpfe wurden jährlich einmal im Theater des Dionyſos abgehalten. (Aelian. V. H. 2, 28: *μετὰ τὴν κατὰ τῶν Περσῶν νίκην Ἀθηναῖοι νόμον ἔθεντο ἀλεκτρυόνας ἀγωνίζεσθαι δημοσίᾳ ἐν τῷ θεάτρῳ μιᾶς ἡμέρας τοῦ ἔτους.*) Vgl. Müller p. 77.

Hegelochos, tragiſcher Schauſpieler zu Euripides' Zeit, ſpielte den Oreſt, wobei er ſich in v. 279 des Ausſpracheiehlers *γαλῆν* ſtatt *γαλήν'* ſchuldig machte und dafür von Ariſtophanes (Batr. 203) verſpottet wurde.

Hemikyklion (*ἡμικύκλιον*), eine Theatermaſchine oder Dekoration, über welche Pollux 4, 131 f., folgende, leider ſehr unklare Angabe macht: *τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία δηλοῦν πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπον ἢ τοὺς ἐν θαλάσσῃ νηχομένους.* Nach den letzten Worten und nach dem Namen möchte man glauben, daß das H. eine panoramaartige, perſpektiviſch gemalte Dekoration war, welche einen halbkreisförmigen Ausſchnitt der Bühne umſchloß und auf welcher die dargeſtellten Gegenſtände (z. B. Schiffe) um ſo ferner erſchienen, je weiter ſie ſich im Hintergrunde befanden.

Hemistrophion (*ἡμιστρόφιον*), eine Theatermaſchine, vermutlich ein Krahn, der in einem Halbkreis bewegt werden konnte; die Art der Anwendung iſt unklar.

Hermon, komiſcher Schauſpieler zur Zeit des Ariſtophanes. Vgl. Müller p. 188 Anm. 3.

Hilarotragödie (*ἱλαροτραγῳδία*), Traveſtie einer Tragödie, bzw. tragiſcher Scenen. Die Erfindung dieſer zweifelhaften Kunſtgattung, welche beſonders von den unteritaliſchen Phlyaken (ſ. d.) gepflegt wurde, wird dem Dichter Rhint(h)on (aus Tarent oder Syrakus, um Mitte des 4. Jahrhunderts) zugeſchrieben (vgl. Boelcker, Rhintonis fragmenta. Halle, 1887; Suſemihl, Geſchichte der griechiſchen Dichtung im Zeitalter der Alexandriner, Bd. I, p. 229). Stoff für die H. lieferten namentlich Euripides' Tragödien.

Himation ſ. Kleidung.

Himmel. Eine den Himmel darſtellende Dekoration ſcheint auf dem griechiſchen Theater nicht üblich geweſen zu ſein. Sollte man aber doch ſie angewandt haben, ſo muß ſie oberhalb hinter der Diſtegie (ſ. d.) ausgeſpannt geweſen ſein.

Honorar der Dichter. Den Dichtern, welche an einem tragiſchen oder komiſchen Agon ſich beteiligt hatten, wurden von Staats wegen Honorare gezahlt; über die Höhe derſelben iſt nichts überliefert. Vermutlich aber wurde das Honorar nicht als ein Ehren-

ſold für die Schöpfung eines dramatiſchen Dichtungswerkes aufgefaßt, ſondern als eine Entſchädigung für die Mühewaltung, welcher der Dichter ſich dadurch unterzog, daß er die Aufführung ſeines Stückes vorbereitete, indem er mit Schauſpielern und Chor Proben abhielt.

Honorar der Schauſpieler. Das Honorar der Schauſpieler wurde (in Athen) von der Staatskaſſe gezahlt. Über die Höhe der Honorarbeträge fehlen uns alle Nachrichten. Von nur mittelbarem und geringem Werte iſt die inſchriftliche Angabe (Corp. Inscr. Graec. II 1845 [Kerkyra]) aus dem 2. oder 3. Jahrhundert v. Chr., daß einmal 3 Auleten, 3 Tragöden und 3 Komöden (oder je 3 Gruppen von Trag. und Kom.?) ein Geſamthonorar von 50 korinthiſchen Minen (= etwa 1260 Mark) und freie Verpflegung erhalten haben. Vgl. Müller p. 345 und 409. Reichliche Honorare zahlten gelegentlich die (makedoniſchen ꝛc.) Fürſten, wenn ſie Schauſpieler an ihre Höfe kommen ließen. Vgl Müller p. 345.

Hypobolens (*ὑποβολεύς*). Plutarch (Reip. ger. praec. 17, 5 p. 813 F.) giebt an, daß die Schauſpieler den Weiſungen des *ὑπ.* Folge leiſten (*μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτάς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προστιθέντας, τοῦ δὲ ὑποβολέως ἀκούοντας καὶ μὴ παραβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων*). Der *ὑπ.* ſcheint demnach ein Bühnenbeamter geweſen zu ſein, welcher darauf zu achten hatte, daß die Schauſpieler den rhythmiſchen Takt (beim Geſange und bei der parakatalogiſchen Deklamation) innehielten. Müller p. 195 f. A. 5 will, unter Bezugnahme auf den Vortrag der homeriſchen Gedichte *ἐξ ὑποβολῆς* (d. h. mit Ablöſung verſchiedener Rhapſoden), unter *ὑπ.* einen Regiſſeur verſtehen, der dafür ſorgt, daß bei den Wechſelreden ein jeder beteiligter Schauſpieler an richtiger Stelle einfällt. Andere faſſen *ὑπ.* als Souffleur auf.

Hypodidaskalos (*ὑποδιδάσκαλος*). Unter H. ſcheint ein gewerbsmäßiger Chorlehrer (ſ. Chorodidaskalos) verſtanden werden zu müſſen. Vgl. Müller p. 358.

Hyporchema (*ὑπόρχημα*), ein Chorlied mit aufregendem Rhythmus, deſſen Vortrag mit lebhaftem Tanz verbunden war. Beſonders üblich waren (urſprünglich) Hyporchemata im Satyrdrama und in der Komödie. Vgl. Müller p. 223.

Hypoſkenion (*ὑποσκήνιον*), der Raum bzw. der Unterbau unter der Bühne und namentlich die dieſe nach vorn abſchließende Stützwand desſelben; bei Athenäus XVI, 31 wird das Wort in der Bedeutung „Bühnengebäude" gebraucht. (Pollux 4, 124: *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*) Vgl. Müller, p. 56.

Ikria (*ἴκρια* oder *ξύλα*), die hölzernen Sitzſtufen (Bänke) im alten Dionyſostheater; ſie brachen im Jahre 1 der Ol. 70 zuſammen, und dieſer Vorfall ſoll Anlaß zur Erbauung des ſteinernen Theaters gegeben haben (vgl. den Artikel Zuſchauerraum). Ob die von Ariſtophanes, Thesmoph. 395, erwähnten *ἴκρια* noch hölzerne Sitzbänke bezeichnen, iſt zweifelhaft, denn vgl. die Equites 754.

Illuſion. Da auf der griechiſchen Bühne die Dekoration (ſ. d.) nur in ſehr beſchränktem Umfange angewandt wurde, da das Koſtüm (ſ. d.) der Schauſpieler ein rein konventionelles war, und da künſtliche Beleuchtung der Bühne nicht ſtattfand, ſo konnte die Illuſion nur in ſehr beſchränktem Maße erzielt werden. Der Einbildungskraft der Zuſchauer blieb es überlaſſen, das zu ergänzen, was auf der Bühne nur angedeutet oder auch nicht einmal angedeutet wurde.

Individualität. Da nach Charakteren abgegrenzte Rollenfächer (ſ. d.) von der griechiſchen Bühnenpraxis nicht anerkannt wurden, ſondern die Rollenverteilung (ſ. d.) lediglich nach Maßgabe der größeren oder geringeren techniſchen Schwierigkeit der einzelnen

Rolle erfolgte, so konnte die Individualität der Schauspieler bei weitem nicht in dem Maße zur Geltung kommen, wie auf der neuzeitlichen Bühne. Hindernd wirkte auch die schwerfällige Kostümierung der tragischen Schauspieler. Nichtsdestoweniger blieb selbstverständlich einiger Spielraum zur Bethätigung der Individualität doch übrig, so daß unter Umständen auch der dramatische Dichter bei Abfassung seiner Stücke sich veranlaßt sah, auf die Persönlichkeit der ihm zur Verfügung stehenden Schauspieler Rücksicht zu nehmen, wie dies von Sophokles (Vita Soph. ed. Westermann § 127) berichtet wird.

Inszenierung. An der Inszenierung eines Dramas beteiligten sich der Dichter (oder dessen Stellvertreter), der Chorlehrer und der Choreg, letzterer aber wohl nur mittelbar, außerdem selbstverständlich der Maschinenmeister und der Hypoboleus (s. d.).

Juba II., König von Mauretanien (regierte 25 v. Chr. bis 23 n. Chr., vgl. Mommsen, Römische Geschichte, Bd. V, 2. Aufl., p. 628 f.), Polyhistor und Litterat, verfaßte unter zahlreichen anderen geschichtlichen und archäologischen Schriften auch eine Geschichte des Theaters, auf welcher wahrscheinlich die das Bühnenwesen betreffenden Angaben in Pollux' (s. d.) Onomastikon beruhen.

Kassen. Die Theaterkassen befanden sich vermutlich an den beiden Eingängen zur Orchestra, vgl. Müller p. 299 A. 1.

Katablemata (*καταβλήματα*), Coulissendekorationen (Pollux 4, 131: *καταβλήματα δὲ ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν ἔχοντες γραφὰς τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δ' ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον*). Durch die Katablemata konnten also die Coulissenbilder über die Dreizahl hinaus vervielfältigt werden.

Katatome ſ Oechestra.

Keraunoskopeion (*κεραυνοσκοπεῖον*), eine Vorrichtung zur Nachahmung des Blitzes. Nach Pollux (4, 130) bestand sie in einer *περίακτος ὑψηλή*, was man wohl so aufzufassen hat, daß sie an dem Kopfende einer Periakte angebracht war (möglicherweise nur eine Öffnung, durch welche lange brennende Fackeln geschwungen, bzw. geschleudert wurden). Vgl. Müller p. 157.

Kerkis (*κερκίς*), eine keilförmiger Abschnitt (cuneus) der Sitzreihen.

Kleidung der Schauspieler. A. Bestandteile der Kleidung des Schauspielers in der Tragödie: a) Polster auf Brust und Leib (*προστερνίδιον* und *προγαστρίδιον*); b) ein über diese Polster gezogenes Tricotwams; c) ein hochgegürteter, langärmeliger *χιτών*, meist hellfabrig und mit horizontalen oder vertikalen Streifen versehen oder auch mit Ornamenten bestickt, in den Rollen der Flüchtlinge und Unglücklichen aber dunkelfarbig, wohl auch schmutzig und zerlumpt; d) (in Frauenrollen) ein purpurnes Schlepplleid (*συρτὸς πορφυροῦς*); e) ein Obergewand, und zwar entweder ein länglicher Überwurf (*ἱμάτιον*), der wie ein Shawltuch um den Leib geschlagen wurde, oder eine Art rund geschnittener Mantille (*χλαμύς*), die mit einer Spange auf der rechten Schulter zusammengehalten wurde (sowohl die Himatia wie die Chlamydes konnten von verschiedener Farbe, verschiedenem Schnitte und verschiedener Ausschmückung sein; eine besondere Art des Überwurfes, netzartig geflochten und bis auf die Füße herabreichend, das sog. *ἀγρηνόν*, trugen die Seher; den Jägern und Kriegern war die sog. *ἐφαπτίς* eigen, eine kleine purpurne Chlamys; Königinnen bekleideten sich mit einem weißen, purpurverbrämten Himation); f) Kopfbedeckungen wurden, mit Ausnahme der Perücken, nur gelegentlich gebraucht, so die persische *τιάρα*, für Frauenrollen die *καλύπτρα* (Handenschleier) und die *μίτρα* (Stirnband); die auf der Reise begriffene Ismene im Oid. Kol. trägt einen breitkrämpigen Hut; in welchem Umfange Bekränzung üblich war, ist nicht recht ersichtlich; g) als Schuh der Tragöden war der Kothurn üblich, ein Schuh mit

viereckiger Holzſohle und einem hölzernen Unterſatze; h) Götter und Heroen trugen ihre Attribute bei ſich, Fürſten und Krieger Waffen (aber wohl nicht regelmäßig). Das Geſamtkoſtüm der Tragöden war rein konventionell, unſchön und namentlich (wegen der Polſterung, der langen Kleider und des Kothurns) ſchwerfällig, letzteres in ſolchem Grade, daß es den Gang unſicher machte, weshalb die Schauſpieler ſich mit Stäben zu ſtützen pflegten. Die tragiſchen Choreuten waren, des Tanzes wegen, leichter gekleidet, trugen namentlich ſtatt des Kothurns die *κρηπίς*, einen niedrigen Schuh. Vgl. Müller p. 226 ff. — B. Die Kleidung im Satyrſpiel. Die Kleidung der Schauſpieler im S. war im weſentlichen dieſelbe, wie in der Tragödie, nur etwas leichter, namentlich war das *ἱμάτιον* kürzer. Die Silene trugen eine zottige Gewandung. Die Choreuten waren nur mit dem Tricot bekleidet (alſo anſcheinend nackt) und trugen einen Schurz mit dem Phallos. Vgl. Müller p. 241. — C. Die Kleidung in der alten Komödie. Die Kleidung in der alten Komödie war ungefähr die des Alltagslebens, nur karikiert und mit grotesken Zuthaten verſehen. Zu den letzteren gehörte namentlich der Phallos, der ſelbſt in Frauenrollen getragen wurde. Häufig ſcheinen die Komöden aber nur mit dem (über das Bauchpolſter gezogenen) Tricotwams oder auch in einer Art Jacke mit Hoſe aufgetreten zu ſein. Die Schuhe der Komöden waren niedrig. Wenn die Beſchaffenheit des Stückes es erforderte, kamen phantaſtiſche Koſtüme zur Anwendung, ſo namentlich um die Tierchöre (Weſpen, Vögel, [der Chor der Fröſche befand ſich hinter der Bühne]) und den Wolkenchor zu kennzeichnen, wenn auch die angewandten Mittel recht einfacher Art waren. — D. Die Kleidung in der neueren Komödie. Die Kleidung in der neueren Komödie war die des gewöhnlichen Lebens und als ſolche nach Geſchlecht, Alter und Stand der darzuſtellenden Perſonen mannigfaltig verſchieden, in Einzelheiten wohl auch abhängig von perſönlichen Liebhabereien der Schauſpieler. S. auch Maske und Perücke. Vgl. Müller p. 247 ff.

Kleophon ſ. Perikles und Theorikon.

Knieen. Das Niederknieen (betender oder ſchutzflehender) Perſonen iſt in den griechiſchen Dramen verhältnismäßig ſehr häufig. Die Einnahme dieſer Körperſtellung ſcheint folglich für die Schauſpieler trotz des ſchwerfälligen Koſtüms und des Kothurns keine ſonderliche Schwierigkeit gehabt zu haben; vielleicht aber wurde ſie nur andeutungsweiſe vollzogen.

Komponiſt. In der älteſten Zeit komponierte der dramatiſche Dichter ſelbſt die zum Geſangvortrag mit Muſikbegleitung beſtimmten Teile ſeiner Dramen. Später wurde vermutlich die Kompoſition von einem beſonderen Tonſetzer vollzogen.

Koniſtra ſ. Orcheſtra.

Kopha prosopa ſ. Stumme Perſonen.

Kordax ſ. Tanz.

Koryphaios ſ. Chorführer.

Koſten des Theaters. Die Koſten der Theaterverwaltung verteilten ſich in folgender Art: 1. Die Baukoſten trug der Staat; 2. die Koſten für die Unterhaltung des Gebäudes trug der Theaterpächter, welchem vermutlich auch (bezw. gemeinſam mit dem Choregen) die Koſten für die ſceniſche Ausſtattung der Stücke zufielen, ebenſo wohl die Sorge für die Aufbewahrung des Theaterinventars; 3. die Koſten für die Ausrüſtung ꝛc. der Chöre trugen die Choregen (ſ. Choregie); 4. die Honorare der Dichter und Schauſpieler zahlte der Staat; 5. aus der Staatskaſſe wurde auch das Theorikon (ſ. d.) beſtritten.

Koſtüm ſ. Kleidung.

Kothurn (*ἐμβάτης, ὀκρίβας*, ſelten *κόθορνος*, das meiſt in der Bedeutung „Jagdſtiefel“ gebraucht wird und erſt im Lat. die übliche Bezeichnung für Holzſchuh oder Stelzenſchuh wurde), ein Schuh mit viereckiger Holzſohle und einem ca. 0,25 m hohen hölzernen Unterſatze. Der Kothurn (angeblich von Aiſchylos [ſ. d.] erfunden) war die übliche Beſchuhung der Tragöden. Vgl. Müller p. 238.

Krade (*κράδη*), eine krahnartige Maſchine zum Emporheben von Perſonen (nach Pollux 4, 128 in der Komödie gebräuchlich: *ὃ δ' ἐστὶν ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν κωμῳδίᾳ κράδη*, dagegen Plut. Prov. 116: *κράδης φαγείσης· νῦν οὐχ ὁ σύκινος κλάδος, ἀλλ' ἡ ἀγχυρὶς, ἀφ' ἧς οἱ ὑποκριταὶ ἐν ταῖς τραγικαῖς σκηναῖς ἐξαρτῶνται θεοῦ μιμούμενοι ἐπιφάνειαν ζωστῆρσι καὶ ταινίαις κατειλημμένοι*).

Kraspeditai (*κρασπεδῖται*), die in der erſten und in der letzten Breitreihe des Chorzuges gehenden Choreuten (ſ. Chor).

Krates, komiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. v. Chr., ſpielte in Kratinos' Komödien. Vgl. Müller p. 188 A. 1.

Krepis (*κρηπίς*), ein niedriger Schuh, den die tragiſchen Choreuten trugen. Nach Iſtros (in der Vita Soph. [ſ. den Artikel Sophokles]) führte Sophokles für Choreuten und Schauſpieler weiße Schuhe ein. Darnach ſcheint unter *κρηπίς* auch der Kothurnſchuh verſtanden werden zu müſſen.

Laurostatai (*λαυροστάται*), die in der mittleren Langreihe des Chorzugs gehenden Choreuten (ſ. Chor).

Leichen. Die Leichen ſind vermutlich immer durch Puppen dargeſtellt worden, da die Schauſpieler, welche die Rollen der mit dem Tode abgegangenen Perſonen zu ſpielen hatten, darnach eine andere Rolle übernehmen mußten.

Lenaien, dionyſiſches, im Monat Gamelion (Januar) gefeiertes Feſt, mit welchem [bis zur Stiftung der großen Dionyſien? und dann wieder] von den letzten Decennien des 5. Jahrh. v. Chr. ab ein tragiſcher Agon, immer aber zugleich mit Aufführungen von Komödien verbunden war. Der Spieltermin der Lenaien währte zwei Tage.

Lήναιον, der dem Dionyſos in Athen geweihte Bezirk (*τέμενος*) am Südoſtabhange des Burgfelſens. Dort ſtand neben einem andern Heiligtume des Gottes der eigentliche Kultustempel desſelben (Paus. 1, 20, 3). Dort vielleicht fanden auch die Schauſpielaufführungen ſtatt, ehe das ſteinerne Theater erbaut war (Phot., Lex.: *Λήναιον· περίβολος μέγας Ἀθήνησιν, ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι*. — Bekker, Anecd. Gr. p. 278: *Λήναιον, ἱερὸν Διονύσου, ἐφ' οὗ τοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν πρὸ τοῦ τὸ θέατρον ἀνοικοδομηθῆναι*). — Nach anderer Angabe war die *Ἀγορά* die älteſte Schauſpielſtätte (Phot., Lex.: *ἴκρια· τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον*). Vgl. Wieſeler, Disputatio de loco, quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scaenici. Göttingen 1860. Müller p. 82 ff.

Liebesſcenen. Liebesſcenen (zwiſchen Perſonen verſchiedenen Geſchlechts) ſind der griech. Tragödie ſowie der alten attiſchen Komödie gänzlich unbekannt, obwohl ſich in der Tragödie oft genug Gelegenheit geboten haben würde (z. B. zwiſchen Antigone und Haimon, zwiſchen Aias und Tekmeſſa). Dadurch kam eine ſchwierige Aufgabe der ſchauſpieleriſchen Darſtellung in Wegfall. — Ob in der neueren att. Kom. Liebesſcenen vorkamen, iſt an ſich recht wahrſcheinlich, läßt ſich aber nicht nachweiſen. (Die römiſche fabula palliata geſtattet keinen völlig ſicheren Rückſchluß.)

Logeion ſ. Bühne.

Lykon, komiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 9.

Lykurg, berühmter Redner, ließ, als er die Finanzverwaltung Athens leitete (338—326 v. Chr., Ol. 110, 3 bis Ol. 113, 3), das Dionysostheater umbauen und künstlerisch ausschmücken. Vgl. Müller p. 86. Lykurg traf auch die Einrichtung, daß ein Staatsexemplar (s. d.) der klassischen Tragödien im Staatsarchiv niedergelegt werden und bei den Aufführungen als Normaltext gelten sollte (Plut. Vit. X Or. p. 841 F.). Vgl. Nissen, De Lycurgi oratoris vita et rebus gestis, Kiel 1833.

Maschinenwesen. Das Maschinenwesen der griechischen Bühne bestand namentlich in folgenden Vorrichtungen: 1. Vorrichtungen, um Personen, welche Geister Verstorbener darstellten, aus der Tiefe aufsteigen zu lassen (s. Geistererscheinungen). 2. Vorrichtungen, um Personen (namentlich in Götterrollen) als in der Luft schwebend oder fliegend erscheinen zu lassen (s. Göttererscheinungen). 3. Vorrichtungen zur Nachahmung des Donners und Blitzes (s. Bronteion und Keraunoskopeion). 4. Eine Vorrichtung zu perspektivischer Darstellung von Gegenständen, welche als in der Ferne befindlich erscheinen sollten (s. Hemikyklion). 5. Das Ekkyklema (s. d.). Das Maschinenwesen leitete ein besonderer Maschinenmeister (*μηχανοποιός*).

Maske. Die griechischen Schauspieler (ebenso die Choreuten, die Statisten und selbst die Musiker) traten durchweg in Masken auf, ein Gebrauch, welcher — nachdem früher einfaches Bemalen des Gesichts üblich gewesen war — durch Thespis (s. d.) eingeführt und durch Aischylos (s. d.) weiter vervollkommnet worden sein soll. Die Maske, meist aus Leinwand, selten aus Holz oder Bast (vom *σκευοποιός*) verfertigt, bedeckte nicht das Gesicht allein, sondern den ganzen Kopf und war überdies zugleich mit einer Perücke verbunden, deren vorderer Teil an einem dreieckigen Aufsatz (*ὄγκος*) befestigt war (s. Ogkos). Je nach den darzustellenden Rollen wurden sehr zahlreiche Arten von Masken unterschieden (Pollux 4, 133 ff. giebt ein sehr ausführliches und interessantes Verzeichnis derselben). Die Charakteristik der Masken wurde namentlich durch die Gestaltung der Stirn, die Farbe des Gesichtes und die Art der Perücke bewirkt. Durch die Stellung der Augenbrauen (emporgezogen, niedergesenkt, gerunzelt ꝛc.) suchte man die Stimmung auszudrücken. Vgl. Müller p. 270 ff., wo auch Abbildungen von Masken gegeben sind; Witzschel in Paulys Realencykl. V 1373 ff.; Arnold in den Verhandl. der Philologenversammlung zu Innsbruck p. 76. Daß durch die vorgestülpte Mundöffnung der Maske die Stimme des Schauspielers verstärkt (freilich auch ihr ein hohler Klang gegeben) wurde, ist nicht zu bezweifeln. Schwerlich aber ist dieser Umstand für die Einführung des Maskentragens so maßgebend gewesen, wie Oehmichen (Bühnenwesen der Griechen und Römer p. 249) es annimmt. Auch maskenlose Schauspieler vermögen mit ihrer Stimme einen weiten offenen Theaterraum auszufüllen, wie dies in den Mysterienaufführungen geschehen ist. Der Gebrauch der Maske im griech. Theater kann nur in der Absicht begründet gewesen sein, für das wegen der Größe des Theaters unwirksame (und vielleicht für unpassend erachtete) Mienenspiel einen Ersatz zu schaffen. Die Anwendung der Maske gewährte übrigens auch den Vorteil, daß sie die Übertragung mehrerer Rollen an einen Schauspieler erleichterte.

Mechane (*μηχανή*), eine Maschine, um Personen als in der Luft schwebend erscheinen zu lassen. S. Göttererscheinungen (Pollux 4, 128: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος*).

Metoiken. Schutzverwandte des athenischen Staates (im Gegensatze zu den Bürgern). Den Metoiken war es gestattet, bei den Lenaien eine Choregie zu übernehmen.

Mienenspiel. Da die griechischen Schauspieler stets in Maske auftraten, so war ihnen das Mienenspiel schlechterdings unmöglich. Die Bemalung der Maske bot selbst-

verſtändlich nur dürftigſten Erſatz. Konventionell aber konnte allerdings durch beſtimmte Merkmale der Maske (Geſichtsfarbe, Form der Naſe, Stellung der Augenbrauen) ein Charakter oder eine Stimmung wenigſtens typiſch angedeutet werden.

Mißfallen. Das Mißfallen wurde im Theater von den Zuſchauern durch Pfeifen (*ουριομός*), eine Art Gluckſen (*χλωσμός*) und Trampeln ausgedrückt (vgl. Pollux 4, 122: *τὸ μέντοι τὰ ἐδώλια ταῖς πτέρναις καταχρούειν πτερνοκοπεῖν ἔλεγον· ἐποίουν δὲ τοῦτο, ὁπότε τινὰ ἐκβάλοιεν, ἐφ' οὗ καὶ τὸ κλώζειν καὶ τὸ ουρίττειν*). Vgl. Müller p. 305.

Mneſilochos, Sohn des Euripides, Schauſpieler (Vita Eurip. ed. Weſtermann p. 134, 26).

Mobiliar. Da auf der griechiſchen Bühne nie ein Zimmer oder ein Gartenhaus dargeſtellt wurde, ſo bedurfte ſie auch keines Mobiliars. Höchſtens Sitzgeräte kamen gelegentlich zur Verwendung.

Molon, Schauſpieler zu Euripides' Zeit (vgl. Aristoph. Batr. 55 und das Scholion dazu), ſpielte im Phönix des Euripides.

Muſik. Der Vortrag der Geſangpartieen des Dramas und ebenſo die parakataloglſche Deklamation (ſ. Parakataloge) wurde mit Muſik begleitet, und zwar meiſt mit Flötenſpiel, ſeltener mit einem Saiteninſtrumente.

Nacht. Nachtſcenen ſind in den griech. Dramen nicht ſelten. Da nun die Aufführungen am hellen Tage ſtattfanden und eine Verfinſterung der Bühne unmöglich war, ſo blieb es der Einbildungskraft der Zuſchauer überlaſſen, das nächtliche Dunkel ſich vorzuſtellen. In ſpäter Zeit erſt ſcheint man die Nachtzeit auf der Bühne durch (an den Paraſkenien?) angebrachte ſchwarze Vorhänge ſymboliſch angedeutet zu haben. Vgl. Müller p. 111.

Nauſikrates, komiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. Vgl. Müller p. 188 A. 8.

Nebenchor, ein Chor, welcher neben und außer dem eigentlichen (auf der Orcheſtra befindlichen) Chore ſei es auf der Bühne ſei es in einem Seitenraume (*παραοχήνιον*) derſelben Geſänge aufführte, wie z. B. der Chor der *προπομποί* in Aiſchylos' Eumeniden (v. 1010). Vgl. Müller p. 176.

Neoptolemos (*Νεοπτόλεμος*), tragiſcher Schauſpieler um Mitte des 4. Jahrh. v. Chr., vielleicht Lehrer des Demoſthenes. Vgl. Müller p. 187 A. 3.

Nikoſtratos (*Νικόστρατος*), berühmter tragiſcher Schauſpieler des 4. Jahrh., der als *τραγικὸς ἄριστος* bezeichnet wird und auf den das Sprüchwort ſich bezieht: *„ἐγὼ ποιήσω πάντα κατὰ Νικόστρατον“*.

Obol, eine Münze im Werte von etwa 13 Pf. Zwei Obolen betrug das Eintrittsgeld in das Theater.

Odeion (*Ὠιδεῖον*). (Vgl. Wieſeler in E.s und G.s Encykl. 83, 162; A. Müller in Philol. 23, 500, 35, 294, und Lehrb. p. 65 ff.; Klauſen in Es. u. G.s Encykl. unter Odeion; Schillbach, Über das Od. des Herodes Attikus, Jena 1858.) [Hesych.: *ᾠδεῖον· τόπος, ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον καταοκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο.* — (Phot. u.) Suid.: *ᾠδεῖον ὥςπερ θέατρον, ὃ πεποίηκεν, ὥς φασι, Περικλῆς εἰς τὸ ἐπιδείκνυσθαι τοὺς μουσικούς· διὰ τοῦτο καὶ ᾠδεῖον ἐκλήθη ἀπὸ τῆς ᾠδῆς.*] Das Odeion iſt alſo ein für Muſikaufführungen und Deklamationsvorträge beſtimmtes Gebäude, das auch für Bühnenzwecke gebraucht wurde. Die bauliche Anlage des O. war die gleiche, wie die des Theaters, nur war das O. ſtets bedeckt (daher auch *θέατρον ὑπωρόφιον*, theatrum tectum, genannt). — In Athen gab es drei Odeien: 1. das in der Nähe des Enneakrunos gelegene: Erbauungszeit unbekannt, aber jedenfalls vorperikleiſch, von Lykurg vermutlich einem Umbau oder Neubau unterzogen.

2. Das neben dem Dionyſosth. gelegene O. (Rundbau), von Perikles erbaut und für die von ihm geſtifteten muſikaliſchen Agone beſtimmt, vollendet jedenfalls vor 444 v. Chr. 3. Das von Herodes Attikus bald nach 160 n. Chr. am Südweſtabhange des Burgfelſens erbaute O.; von ihm ſind noch Ruinen erhalten. Müller p. 101 ff. — Der dramatiſche *προάγων* (ſ. d.) wurde vermutlich in dem erſtgenannten O. abgehalten.

Oghos (*ὄγκος*), der dreieckige Aufſatz am Vorhaupt der Maske, welcher zur Befeſtigung des vorderen Teiles der Perücke diente (Pollux 4, 133: *ὄγκος δέ ἐστι τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβόειδὲς τῷ σχήματι*).

Opfer. Der ſceniſche Agon wurde vermutlich durch ein Reinigungsopfer eingeleitet, vgl. Müller p. 368. Nach Beendigung ſämtlicher Agone wurde vermutlich ein Schlußopfer dargebracht, vgl. Müller p. 373.

Orcheſtes (*ὀρχηστής*): Athen. I p. 22 A: *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Καρκίνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι* [!].

Orcheſtra (*ὀρχήστρα, κονίστρα, σίγμα*), der Spielraum, bzw. der Tanzraum des Chors, zwiſchen der Bühne und dem Zuſchauerraume gelegen. (Andere Benennungen dieſes Platzes ſind: *κατατομή* [als Abſchnitt der Sitzreihen aufgefaßt], *σίγμα* [nach der Form], *κονίστρα* [Staubplatz, weil die O. in früheſter Zeit nicht gepflaſtert war]. Die Orcheſtra wurde in ſpäterer Zeit mit Pflaſterung verſehen, auf welcher man Linien zog, um dem Chor bei ſchwierigen Tänzen die innezuhaltenden Stellungen anzugeben. In früherer Zeit war der Boden der O. wohl nur nach Art einer Tenne feſtgeſtampft. Auf der Orcheſtra (vermutlich ſeitwärts) war ein Gerüſt, die ſogen. Thymele (ſ. d.), errichtet, auf welchem der Muſiker des Chors und die Rhabdophoren (Theaterpoliziſten) ihren Standort hatten. — Im altgriechiſchen Theater lag aller Wahrſcheinlichkeit nach die Orcheſtra in gleichem oder doch ungefähr gleichem Niveau mit der Bühne, alſo nicht oder doch nicht erheblich tiefer, als die letztere, ſo daß die Schauſpieler leicht auf die Orcheſtra und die Choreuten leicht auf die Bühne gelangen konnten. Erſt in römiſcher Zeit, als die damals, wenigſtens teilweiſe, zu Sitzplätzen benutzte Orcheſtra vertieft wurde, lag die Bühne höher, als die Orcheſtra. S. den Artikel Bühne. — „Die O. des Dionyſosth. hat die Form eines durch Tangenten verlängerten Halbkreiſes und iſt von den Sitzreihen durch eine wohl erhaltene, 1,10 m hohe und oben abgerundete Baluſtrade aus Marmor getrennt. Die Entfernung der Mitte der Baluſtrade vom jetzigen Proſkenion beträgt etwa 17 m.“ Die O. eben dieſes Theaters beſaß ziemlich künſtliche Marmorpflaſterung. Müller p. 98 ff.

Oreſtie. Bei der Aufführung der aiſchyleiſchen O. (458 v. Chr.) ſcheint zum erſten Male die Hausdekoration zur Anwendung gekommen zu ſein, vgl. Bethe p. 199; (Scenenwechſel [ſ. Scenenverwandlung] in den Eumeniden).

Parachoregema (*παραχορήγημα*), eine außerordentliche Leiſtung des Choregen, z. B. Stellung eines vierten Schauſpielers oder eines Nebenchores (ſ. d.). Vgl. Pollux 4, 109: (*ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα·*) *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται καὶ πεπρᾶχθαί φασιν ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου.* Vgl. Müller p. 177 f.

Parakatalogē (*παρακαταλογή*), melodramatiſcher Vortrag (Deklamation unter muſikaliſcher Begleitung). Dieſe Vortragsweiſe wurde angewandt bei den in iambiſchen und trochäiſchen Tetrametern abgefaßten Abſchnitten der Dramen und bei den *συστήματα ἐξ ὁμοίων*. (Vgl. Chriſt, die P. im griech. und röm. Drama, in: Abh. d. K. Bayer.

Akad. d. Wiſſenſch., hiſt.-philol. Kl. XIII 3, p. 153 ff.) Die P. ſoll durch Archilochos (um 650 v. Chr.) eingeführt worden ſein.

Parapechy (*παράπηχυ*), ein weißes, mit Purpur beſäumtes Himation, welches Schauſpieler in Königinnenrollen trugen.

Paraskenia (*παρασκήνια*), die rechts und links neben der Bühne belegenen Seitengebäude, die Seitenflügel der Bühne. Vgl. Müller p. 51.

Paraſtates (*παραστάτης*), Halbchorführer.

Parmenon, komiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 7.

Parodoi. 1. *αἱ κάτω πάροδοι*, nach gewöhnlicher Annahme die beiden zwiſchen dem Bühnengebäude und den Sitzreihen belegenen offenen Eingänge zur Orcheſtra. (Wieſeler in Erſchs und Grubers Encykl. 83, 225, will unter P. die der Bühne zugekehrten Wände der Seitenflügel im Sinne von „Zugänge" oder „Seitenzugänge" verſtehen.) Vgl. Müller p. 58 f. — 2. *αἱ ἄνω πάροδοι*, die neben den Couliſſen (ſ. d.) gelegenen Eingänge zur Bühne.

Von den (beiden) *πάροδοι* wurde angenommen, daß die eine (wohl die rechte vom Standpunkte des der Bühne zugekehrten Chors aus) den Weg zur Stadt (deren Hafen und Landgebiet), die andere den Weg in die Fremde bedeute (Pollux 4, 126: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν*, eine freilich unklare Stelle). Unter „Fremde" iſt hier nur das auf dem Landwege erreichbare außeratheniſche Gebiet zu verſtehen. Vgl. die Artikel Couliſſen, Seiten, Thüren.

Parodos, der erſte zuſammenhängende Geſangvortrag des Chors bei oder bald nach ſeinem Einzuge in die Orcheſtra (*πρώτη λέξις ὅλου τοῦ χοροῦ*, Ariſtoteles). Vgl. Kock, Über die Parodos in der griech. Tragödie. Poſen 1850; Aſcherſon, De parodo et epiparodo tragoediarum graecarum. Berlin 1856.

Periakten ſ. Couliſſen.

Perikles. Perikles veranlaßte um 454 v. Chr. die Zahlung des ſog. Theorikon (ſ. d.); nach Ariſtoteles (*Ἀθηναίων πολιτεία* 28, 3) ſoll der Demagog Kleophon dies gethan und Kallikrates den Betrag dann auf 3 Obolen erhöht haben.

Perücke. An der Maske, welche nicht nur das Geſicht, ſondern den ganzen Kopf umſchloß, war mittelſt eines dreieckigen Aufſatzes (ſ. Ogkos) eine Perücke befeſtigt. Dieſelbe war ſelbſtverſtändlich nach Geſchlecht, Alter, Stand ꝛc. der darzuſtellenden Perſonen verſchiedenartig geformt, nach unſeren Begriffen übrigens unſchön, weil entweder zu mähnenartig geſtaltet oder unnatürlich in maſſige Locken abgeteilt.

Pferde. Aller Wahrſcheinlichkeit nach ſind Pferde, wie überhaupt Tiere, nie auf die griechiſche Bühne gebracht worden (vgl. auch den Artikel Wagen). Die „Ritter" bei Ariſtophanes ſaßen auf den Rücken von Menſchen, was die komiſche Wirkung ihres Auftretens ja nur erhöhen konnte. Vgl. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis (Berlin 1893, Diſſ.) p. 8 ff., wo auch ein Vaſenbild wiedergegeben iſt, welches vermutlich dieſe Reiter darſtellt. — Ganz anders urteilt Bethe p. 337.

Phallos. (Im Satyrdrama und) in der alten Komödie trugen die Schauſpieler einen ſehr ſichtlichen, aus Leder gefertigten Phallos. Die Thatſache darf nicht, wie neuerdings mehrfach geſchehen iſt, angezweifelt werden, vgl. Körte im Jahrbuch des archäolog. Inſtituts, Bd. VIII (1893), p. 61. Der Ph. wurde teils hängend, teils aufgebunden getragen. Wie lange die Sitte des Phallostragens ſich in der Komödie erhalten hat, iſt nicht ſicher zu beſtimmen, vermuten läßt ſich aber, daß ſie noch zur Zeit der mittleren Komödie ſich erhielt und erſt mit dem Aufkommen der neuen Komödie ſchwand.

Pherekrates (*Φερεκράτης*), komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 2.

Philemon, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. n. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 5.

Phlyaken (*φλύακες*), unteritalische (großgriechische) Possenreißer, Clowns, welche als fahrende Künstler zwanglose Vorstellungen gaben. Gegenstand dieser Vorstellungen waren namentlich einerseits Travestierungen tragischer Scenen und ganzer Tragödien, andrerseits derbrealistische Nachahmung komischer Vorfälle des Alltagslebens, wobei obscöne Stoffe bevorzugt wurden. Als Phlyakendichter hat sich namentlich Rhint(h)on aus Tarent (oder Syrakus?), um Mitte des 4. Jahr. v. Chr., Ruhm erworben; ihm wird die Erfindung der travestierten Tragödie (der sog. *ἱλαροτραγῳδία*) zugeschrieben (vgl. Völker, Rhinthonis fragmenta. Halle 1887). Die Phlyaken traten in der Tracht des gewöhnlichen Lebens auf, ihre ganze scenische Ausstattung bestand in einem Polster auf Bauch und Gesäß und in einem langen Phallos. Vgl. Susemihl, Geschichte der griech. Dichtung im Zeitalter der Alexandriner Bd. I, p. 229 f.; Heydemann, Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen, im Jahrb. des kaiserl. deutschen archäolog. Inst. Bd. I, p. 60; Körte, Archäolog. Studien zur alten Komödie, in demselben Jahrb. Bd. VIII, p. 261; Bethe p. 278.

Phonaskos (*φωνασκός*), der Gesanglehrer, welcher die Schauspieler unterrichtete. Vgl. Müller p. 195.

Phylen, Abteilungen der Bürgerschaft in Athen. Die einzelnen Phylen hatten wahrscheinlich je einen Keil des Dionysostheaters als Sonderplatz inne. Mit der Wahl der tragischen Choregen hatten die Phylen nichts zu thun (vgl. Aristot. Polit. Ath. cap. 57), es war also auch der Wettkampf der Choregen kein Wettkampf der Phylen.

Plätze s. Sitzplätze und Sitzordnung.

Polizei s. Rhabduchoi.

Pollux, Julius, griechischer Gelehrter (in Athen) in der zweiten Hälfte des 2. nachchristl. Jahrhunderts, Verfasser des sog. Onomastikon, in dessen 4. Buche wichtige und verhältnismäßig sehr ausführliche, freilich aber vielfach sehr unklare Angaben über das griechische Bühnenwesen zusammengestellt sind („Über die Arten des Tanzes §§ 99 bis 105, über Chor, Choreuten u. dgl. 106 bis 110, über chorische Gesänge 111 f., über Schauspieler und Darstellung 113 f., über die Bühnentracht 115 bis 120, über das Theater im allgemeinen 121 f., über die Teile des Theaters 123 bis 132, über tragische Masken 133 bis 142, satyrische M. 142, komische M. 143 bis 154." Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer p. 186). Pollux schöpfte vermutlich aus Jubas II. (König von Mauretanien zur Zeit des Kaisers Augustus) Theatergeschichte, Juba wieder aus alexandrinischen Quellen. Vgl. Rohde, De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus, Leipzig 1870. Beste Ausgabe des Onomastikon von J. Bekker, Berlin 1846. Der Abschnitt über die Masken ist übersetzt von Witzschel in Paulys Realencyklopädie V 1376 (s. v. Persona).

Polos, 1. Polos aus Sunion, tragischer Schauspieler zu Sokrates' Zeit, spielte die Rollen der beiden Oidipus. — 2. Polos aus Aigine, tragischer Schauspieler, vielleicht Lehrer des Demosthenes. Vgl. Müller p. 186 A. 2. Das realistische Spiel eines Polos in der Rolle der Elektra (Soph.) charakterisiert Gellius VI 5.

Preise. Die in einem Agon siegenden Chöre und Protagonisten erhielten Ehrenpreise (vermutlich in frühester Zeit Naturalien, später vielleicht eine Geldsumme; Dichter und Choregen wurden als Sieger bekränzt). Vgl. Müller p. 345 f. S. auch Wettkämpfe.

Preisrichter. Bei den scenischen Agonen waren zwei Kollegien von Preisrichtern thätig, ein beratendes und ein beschließendes. Das erstere bestand aus zehn Personen, das letztere aus fünf. Die zehn Preisrichter wurden aus denjenigen Kandidaten, welche von der Bule im Einvernehmen mit den Choregen für dieses Amt designiert worden waren, in der Weise ausgelost, daß jede der zehn Phylen einen Vertreter hatte. Das zweite Kollegium ging durch Losung aus dem ersten hervor. Die Preisrichter wurden vereidigt. Für jeden Agon fungierten besondere Kollegien. Vgl. Müller p. 369.

Nach Lipsius (Berichte der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 419) entscheiden die Preisrichter über die Gesamtleistungen der Dichter und der Choregen, jedoch mit besonderer Berücksichtigung des künstlerischen Wertes der Dramen.

Manche wesentliche Einzelheiten bezüglich der Zusammensetzung und der Thätigkeit der Preisrichterkollegien bedürfen noch sehr der Aufklärung.

Proagon, eine (an den Dionysien am 8. Elaphebolion im Odeion am Enneakrunos) abgehaltene Vorfeier des scenischen Agons; sie bestand namentlich in einem feierlichen Aufzuge sämtlicher Dichter, Choregen, Schauspieler und Choreuten vor dem versammelten Publikum, womit in späterer Zeit vermutlich die Ankündigung der aufzuführenden Stücke mit Nennung der Verfasser (*προαναφώνησις* oder *προεισόδιον*) verbunden war. Vgl. Müller p. 363 ff.; Rohde, Rhein. Mus. 38 p. 251 ff.

Proanaphonesis (*προαναφώνησις*) s. Proagon.

Proedria (*προεδρία*), die unterste Sitzreihe im Theater, auf welcher die Ehrenplätze sich befanden.

Proedristen. Proedristen sind die zur *προεδρία*, d. h. zu einem Ehrensitze (meist in der vordersten Reihe) berechtigten Personen (Priester und Priesterinnen, Beamte, besonders verdiente Bürger).

Proeisodion (*προεισόδιον*) s. Proagon.

Progastridion s. Kleidung.

Proscenium (*προσκήνιον*), der vor dem Bühnengebäude (*σκηνή*) gelegene Platz, die Bühne, (dann insbesondere) die Bühnenhinterwand; vereinzelt scheint das Wort (im Latein.) auch in der Bedeutung von „Bühnengebäude" und von „Zuschauerraum", gebraucht worden zu sein. Vgl. Müller p. 53 ff. Endlich kann Pr. auch die Dekoration bezeichnen.

Prosternidion s. Kleidung.

Protagonist (*πρωταγωνιστης*), der erste und beste Schauspieler innerhalb der bei Aufführung eines Dramas zusammenwirkenden Schauspielergruppe, in welcher er zugleich eine leitende Stellung einnahm. Der P. spielte die umfangreichste und schwierigste Rolle des Dramas (also nicht immer die Titelrolle).

Psalis (*ψαλίς*), der überwölbte Eingang zur Orchestra in Theatern römischer Bauart. Vitruv. V 6, 5. Vgl. Müller p. 60.

Publikum. Der große Umfang der griech. Theater läßt voraussetzen, daß der Besuch der scenischen Aufführungen ein sehr reger war. Das Publikum bestand, wie selbstverständlich, aus Bürgern aller Klassen, doch waren Fremde (s. d.) und, wie es scheint, auch Sklaven keineswegs ausgeschlossen, ebensowenig die Frauen (s. d.), hatten doch selbst Priesterinnen ihre Ehrensitze (s. Thronoi). Die Teilnahme des Publikums an dem Gange der Vorstellungen scheint eine lebhafte und verständnisvolle gewesen zu sein.

Puppen. Puppen (statt der Schauspieler) kamen vermutlich bei Darstellung von Leichen (s. d.) zur Verwendung. Auch in der Rolle des aischyleischen Prometheus wurde eine Puppe am Felsen befestigt; der die Rolle spielende Schauspieler befand sich im Innern des Felsen, welcher selbstverständlich ein hohles Setzstück war. Nach anderer,

aber unwahrſcheinlicher Annahme (vgl. Müller p. 175) befand ſich der Schauſpieler im Innern der Puppe ſelbſt, die dann als aus Holz gefertigt und hohl gedacht werden muß. Durch eine Puppe wurde auch der in ſein Schwert geſtürzte Aias dargeſtellt, vgl. Bethe p. 126 f.

Puppentheater. Intereſſante Angaben über automatiſche Puppentheater, auf denen eine Art traveſtierter Tragödien aufgeführt worden zu ſein ſcheint, findet man bei Heron (lebte in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr.), vgl. darüber R. Schöne, „Zu Hyginus u. Heron“ in Bd. V des Jahrbuches des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts. Aus den Angaben über die Einrichtung derartiger Puppentheater laſſen ſich Rückſchlüſſe ziehen auf die Beſchaffenheit einzelner Vorrichtungen (namentlich des Theologeion) im Kunſttheater.

Quellen für die griechiſche Theatergeſchichte. A. Monumentale. 1. Die noch erhaltenen Theaterruinen (ſ. d.); beſonders wichtig ſind diejenigen des Dionyſos-theaters zu Athen, des Theaters zu Epidauros und des zu Magneſia a. M. 2. Sceniſche Bildwerke (bühnenmythologiſche Wandgemälde in Herkulanum und Pompeji, Scenenbilder auf unteritaliſchen Vaſen, Thonfiguren, Schauſpieler darſtellend). Die Wandgemälde kommen namentlich für die Tragödie und das Satyrſpiel, die Thonfiguren für die Komödie, die Vaſenbilder für die Phlyakenpoſſe in Betracht. (Übrigens ſind die Bildwerke wichtiger für die Mythologie und für die Litteratur- und Kunſtgeſchichte, als für die Bühnengeſchichte.) 3. Die erhaltenen Theatermarken (ſ. d.). — B. Litterariſche. 1. Theaterurkunden (Didaskalien, Siegerliſten, choregiſche Inſchriften, veröffentlicht in Bd. II des Corp. Inscr. Att.). 2. (Nur mittelbar wichtig, weil nicht mehr erhalten) die Werke griechiſcher Schrift-ſteller über Theatergeſchichte (Ariſtoteles' Werk über die Didaskalien; Juba's II. [ſ. d.], Königs von Mauretanien [zur Zeit des Kaiſers Auguſtus], Buch über Theatergeſchichte, das vermutlich auf alexandriniſchen Quellen beruhte und aus welchem dann wieder Pollux [ſ. d.] ſeine Angaben über das Bühnenweſen geſchöpft zu haben ſcheint). 3. Die erhaltenen Dramen. 4. Gelegentliche Angaben bei Hiſtorikern, Rednern, Philoſophen ꝛc.

Realismus. Realismus in der ſchauſpieleriſchen Darſtellung nahm ſeit Euripides' Zeit mehr und mehr überhand, beſonders in der Komödie. Damit verband ſich Neigung zur Manieriertheit. Vgl. Müller p. 201.

Regie. Die Regie des Theaters führten vermutlich die Dichter, deren Stücke zur Aufführung beſtimmt waren, im Verein mit den Chorlehrern, dem Maſchinenmeiſter und dem Hypoboleus (ſ. d.). Der Dichter, welcher ſich den Regiegeſchäften nicht gewachſen fühlte, konnte ſich durch einen geeigneten Vertrauensmann vertreten laſſen, wie dies Ariſtophanes wiederholt gethan hat. Vgl. Müller p. 351 f.

Regiſſeur ſ. Theaterverwaltung.

Reiter. Reiter traten auf der griechiſchen Bühne nicht auf. In Soph. Oid. Kol. 312 f. ſieht Antigone ihre Schweſter *„Αἰτναίας ἐπὶ πώλου“* heranreiten, aber Ismene befindet ſich dabei noch hinter den Couliſſen.

Répertoire ſ. Spielzettel.

Rhabdophoroi ſ. Rhabduchoi.

Rhabduchoi (*ῥαβδοῦχοι*), mit Stäben bewaffnete Polizeibeamte, welche die Ordnung im Theater aufrecht zu halten hatten; ſie unterſtanden dem *ἄρχων ἐπώνυμος*. Während der Aufführung hatten ſie ihren Platz auf der Thymele. Vgl. Müller p. 301.

Rhint(h)on ſ. Hilarotragödie und Phlyaken.

Rollenfächer ſ. Rollenverteilung.

Rollenverteilung. Die Rollenverteilung unter den drei Mitgliedern der bei Aufführung eines Dramas wirkenden Schauſpielergruppe erfolgte wahrſcheinlich in der

Art, daß dem beſten Schauſpieler (dem Protagoniſten) die ſchwierigſte und umfangreichſte, dem zweitbeſten (Deuteragoniſten) die zweitſchwierigſte und dem dritten die leichteſte Rolle zugewieſen wurde. Der Protagoniſt ſpielte demnach (in den nicht nach den Chören benannten Dramen) keineswegs immer die Titelrolle. Aus den angedeuteten Principien der Rollenverteilung ergiebt ſich, daß nach Charakteren abgegrenzte Rollenfächer von der Bühnenpraxis nicht anerkannt wurden. Vgl. Müller p. 182.

Dem Dichter, deſſen Drama zur Aufführung angenommen worden war, wurde je ein Protagoniſt, ein Deuteragoniſt und ein Tritagoniſt zugewieſen, und er war gebunden, die Rollen dem entſprechend zu verteilen (vgl. Plotin I, Ennead. III 2 p. 484 ed. Creuzer), er durfte alſo nicht etwa z. B. dem Deuteragoniſten die wichtigſte Rolle übergeben. Siehe auch Individualität.

Die Frage, ob ein und derſelbe Schauſpieler in mehreren der an einem Spieltermine gegebenen Stücke (namentlich in den Einzeldramen einer Trilogie) beſchäftigt worden ſei, alſo nach einander verſchiedene Rollen in verſchiedenen Dramen geſpielt habe, iſt im allgemeinen zu bejahen, jedoch mit der Einſchränkung, daß in ſpäterer Zeit (etwa ſeit dem 4. Jahrh.) die Protagoniſten nur in einem Stücke einer Trilogie auftraten, aber allerdings in je einem Stück aller drei zu einem Agon gehörigen Trilogieen, vgl. Müller p. 327 und 361 f.

Vgl. K. Fr. Hermann, De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis. Marburg 1840. Richter, Die Verteilung der Rollen unter die Schauſpieler der griech. Tragödien. Berlin 1842.

Satyros, tragiſcher Schauſpieler, vielleicht Lehrer des Demoſthenes. Vgl. Müller p. 186 A. 4.

Satyros, komiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188. A. 6.

Scenenverwandlung. Eine Scenenverwandlung innerhalb eines und desſelben Stückes kommt in den uns erhaltenen Dramen nur vor in Aiſchylos' Eumeniden (bis v. 234 der Tempel des delphiſchen Apollo, von da ab Tempel der Athene Polias) und in Sophokles' Aias (bis 813 Zelt des Ai., von da ab Landſchaft). Im erſten Falle wurde er einfach durch Vertauſchung der Götterſtatuen, im letzteren durch Anwendung des Ekkyklemas bewirkt, alſo ohne Dekorationswechſel (ſ. d.). Sonſt wurde die Scenenverwandlung nur durch Umdrehung einer (der rechten) Periakte angedeutet, d. h. durch die Vorführung eines zur Hintergrundsdekoration nicht paſſenden Couliſſenbildes (Pollux 4, 126: *εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τὸ πᾶν* [lies *τόπον*], *ἀμφότεραι δὲ χώραν ἀπαλλάττουσιν*). Vgl. Müller p. 162 f.

Schallgefäße. Unter Schallgefäßen verſteht man eherne Gefäße, welche etwa die Geſtalt einer Glocke ohne Klöppel haben. Derartige, nach einem muſikaliſchen Syſteme abgeſtimmte Gefäße ſollen nach Vitruvs Anweiſung (1, 1, 9 u. 5, 5, 1) im Zuſchauerraume des Theaters aufgeſtellt werden, und zwar in großen Theatern drei Reihen, in kleinen wenigſtens eine. Die Aufſtellung hat in eigens dazu angebrachten Niſchen ſo zu erfolgen, daß die Öffnungen der Gefäße, welche letzteren auf keilförmigen Unterlagen ruhen müſſen, der Bühne zugekehrt ſeien. Indem nun dieſe Gefäße, wenn auf der Bühne ihr Eigenton geſprochen oder geſungen wird, in Schwingung geraten, verſtärken ſie den Ton. Vgl. Müller p. 42.

Schaugeld ſ. Theorikon.

Schauſpieler. 1. Zahl der Schauſpieler. Da bei jedem Aufführungstermine eine ganze Reihe von Tragödien und Komödien abgeſpielt wurden, ſo war die Zahl der dafür erforderlichen Schauſpieler trotz der Beſchränkung für das einzelne Drama eine ſehr erhebliche. In der einzelnen Tragödie (und ebenſo im Satyrſpiele) traten in

der Regel nur drei Schauspieler auf (den ersten Schauspieler [nämlich neben dem Chor] soll Thespis, den zweiten Aischylos, den dritten Sophokles eingeführt haben). Hatte ein Stück, wie häufig, mehr als drei Rollen, so mußte ein Schauspieler mehrere Rollen übernehmen. In der Komödie soll Kratinos die Dreizahl zur Regel gemacht haben. Sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie ist aber auch oft genug ein vierter Schauspieler zur Verwendung gekommen, namentlich für Knabenrollen. Statisten (siehe Stumme Personen) werden hierbei nicht mitgerechnet. 2. Kategorieen der Schauspieler. Innerhalb der bei Aufführung eines Dramas beteiligten Schauspielergruppe unterschied man je nach der Wichtigkeit der von einem jeden der drei Mitglieder übernommenen Rolle den Protagonisten, den Deuteragonisten und den Tritagonisten. Die Schauspieler waren demnach nicht Darsteller bestimmter Charaktere, sondern waren nach ihrer Spielbefähigung klassificiert, wobei wohl Aufsteigen vom Tritagonisten zum Deuteragonisten und von diesem zum Protagonisten möglich war (man sehe die Nachrichten über den Tragiker Aischines bei Müller p. 187 A. 1). Zum Protagonisten konnte ein Schauspieler nur auf Grund einer bestandenen Prüfung aufrücken. Tragische und komische Schauspieler bildeten zwei, in der ganzen älteren Zeit streng geschiedene, Klassen, so daß also ein Schauspieler nur entweder in der Tragödie oder in der Komödie auftrat. Zu Ciceros Zeit allerdings konnte es geschehen, daß ein Schauspieler in beiden Gattungen sich auszeichnete (vgl. Cic. Or. 31, 109). — Die Schauspieler waren durchweg freigeborene Männer, Sklaven waren ausgeschlossen. — Guten Schauspielern wurde Beifall durch Klatschen und Zurufen gespendet. Schlechte Schauspieler wurden ausgepfiffen und ausgetrampelt, zuweilen sogar körperlich gezüchtigt (vgl. Luc. Apol. pro mercede cond. 5 und Piscat. 31, Müller p. 306).

Schauspielerinnen. Schauspielerinnen sind auf dem griech. Theater nie thätig gewesen. Alle weiblichen Rollen wurden von Männern gespielt.

Schauspielervereine s. Vereine.

Schauspielkunst. Die iambischen Trimeter im Drama wurden einfach deklamiert, die iambischen und trochäischen Tetrameter unter musikalischer Begleitung deklamiert (siehe Parakataloge), ebenso die *συστήματα ἐξ ὁμοίων*, die lyrischen Abschnitte wurden gesungen. Der Gesamtvortrag des Dramas trug also einen halb opernhaften Charakter. Das Hineinziehen des Gesanges und der Musik in die dramatische Aufführung mußte zur Folge haben, daß auch in der Deklamation mehr das rhythmische, als das psychologische Element zur Geltung kam. Was die Tragödie nun betrifft, so war dies schon in dem feierlichen, sakralen Wesen dieser Dichtung begründet. Vgl. Gebärdenspiel.

Schwebemaschinen s. Göttererscheinungen.

Seiten. Die vom Standpunkte des Schauspielers aus rechte (vom Standpunkte des der Bühne zugewandten Chors und also auch vom Standpunkte der Zuschauer aus linke) Seite der Bühne und der Orchestra galt im attischen Theater als der Fremde (d. h. dem auf dem Landwege erreichbaren außerattischen Gebiete) zugewandt, die vom Standpunkte des Schauspielers linke (vom Standpunkte des Chors und der Zuschauer aus rechte) Seite als der Heimat (d. h. der Stadt und ihrem unmittelbaren Landgebiete und dem Hafen, bzw. der von der See aus erreichbaren Fremde) zugekehrt. Darnach bestimmt sich die Geltung der Paraskenienthüren (s. Thüren) und Parodoi (s. d.). Vgl. Pollux 4, 126: *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος . . . . τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει,*

οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν). Vgl. Müller p. 157 ff.

Seſſel, ſ. Thronoi.

Setzſtücke. Die auf der griechiſchen Bühne üblichſten Setzſtücke waren: Altäre (z. B. in Soph. Oid. Tyr.), Götterſtatuen (z. B. der Thetis bei Eur. Andr. 246), Grabdenkmäler (z. B. des Dareios in Aesch. Pers.), Felſen (z. B. bei Eur. Suppl. 1015) und Felsſitze (z. B. in Soph. Oid. Col. 19). Nicht eigentlich Setzſtücke, ſondern maſſive Dekorationsſtücke waren z. B. der Felſen in Aiſchylos' Prometheus und das Phrontiſterion des Sokrates in Ariſtophanes' Wolken. Vgl. Müller p. 136.

Sigma ſ. Orcheſtra.

Sikkinis ſ. Tanz.

Sitzordnung. Bevorzugte Plätze waren im griechiſchen Theater den zur Proedrie berechtigten Perſonen (Prieſtern, Beamten, Wohlthätern der Stadt ꝛc.) zugeſtanden. Die betr. Ehrenſeſſel (ſ. Thronoi) befanden ſich in der vorderſten Reihe, vereinzelt aber auch in anderen Abteilungen. Im übrigen aber gab es keine Rangabſtufung der Plätze. Im Dionyſostheater war wahrſcheinlich jeder Phyle ein Keil (κερκίς) angewieſen. Fremde ſaßen unter den Einheimiſchen. Die Frauen ſaßen in älterer Zeit wohl abgeſondert auf den oberſten Reihen, ſpäter unter den Männern. Die Epheben hatten einen eigenen Platz inne. Vgl. Müller p. 293 ff.

Sitzplätze. Die Sitzplätze im Dionyſostheater ſind durch vertikale Striche auf der Stirnſeite der Sitzſtufen in Abſtänden von etwa 0,33 m bezeichnet. Vgl. Müller p. 91. — Die Inhaber der Sitzplätze durften ſich dieſelben wohl durch Anbringung von Lehnen und Zeltdächern ſowie durch Auflegen von Kiſſen bequemer machen. Vgl. Müller p. 303.

Sitzſtufen. Die Höhe der ſteinernen Sitzſtufen im Dionyſostheater beträgt 0,32 m, die Tiefe 0,85 m, wovon 0,33 m auf die Sitzfläche, 0,42 m auf den dahinter liegenden etwas vertieften Fußplatz und 0,10 m auf den wieder in gleicher Höhe mit der Sitzfläche liegenden Teil kommen. Vgl. Müller p. 91. — S. auch Zuſchauerraum.

Skene ſ. Bühnengebäude.

Sklaven. Den Sklaven ſcheint der Beſuch des Theaters nicht verboten geweſen zu ſein (vgl. Plato, Gorg. 502 D). Zum Schauſpielerberufe wurden (wenigſtens auf den Staatstheatern) die Sklaven nicht zugelaſſen.

Somation ſ. Kleidung.

Sophokles (496—406 v. Chr.). Nach Ariſtoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte S. den dritten Schauſpieler und die Dekorationsmalerei ein. S. oben Aiſchylos und Dekoration. — S. übernahm ſelbſt die Rollen der Thamyris (in dem gleichnamigen Drama) und der Nauſikaa (in den *Πλύντριαι*), gab aber dann die ſchauſpieleriſche Thätigkeit auf wegen ſeiner ſchwachen Stimme (*μικροφωνία*), vgl. Vita Soph. ed. Weſtermann p. 127, 26 f., Athen. I p. 20 F (vgl. Müller p. 183 A. 4). — S. ſoll bei Abfaſſung ſeiner Dramen die Individualität der ihm zur Verfügung ſtehenden Schauſpieler berückſichtigt haben (Vita Soph. p. 128, 30: *φησὶ δὲ . . . Ἴστρος . . . καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα*). — S. vermehrte die Zahl der Choreuten von 12 auf 15 (Suidas, *Σοφοκλῆς· πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων*; Vita Soph. ed. W. p. 127, 25: *αὐτὸς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ ιβ' ιε'*. Vgl. Henſe, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877). — Die Angabe des Suidas „(*Σοφοκλῆς*) *καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*“ iſt wohl dahin zu verſtehen, daß Soph. begann, ſtatt einer Tetralogie je vier nicht tetralogiſch verbundene Einzelſtücke aufführen zu laſſen. — S. ſcheint eine Art muſiſchen Vereins (Verein von

Dichtern und Schauſpielern?) geſtiftet zu haben (Vita Soph. p. 128, 33 ed. Weſtermann: *φησὶ δὲ Ἴστρος ... ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν*, vgl. Sybel im Hermes IX 248; Lüders, Die dionyſ. Künſtler p. 53; Poland, De coll. art. Dion. p. 9. Nach der Vita Soph. hat S. auch mehrere nebenſächliche Neuerungen eingeführt: *Σάτυρος δέ φησιν ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησεν· φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος τὰς λευκὰς κρηπίδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί, καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα.*

Souffleur. Ein Souffleur ſcheint der griech. Bühne unbekannt geweſen zu ſein. Vgl. Müller p. 192. S. oben Hypoboleus.

Spieltage ſ. Spieltermine.

Spieltermine. Sceniſche Aufführungen, bezw. ſceniſche Agone, fanden in Athen ſtatt: a) an den Lenaien im Monat Gamelion (Januar); b) an den großen oder ſtädtiſchen Dionyſien im Monat Elaphebolion (März). Außerdem wurden an den ländlichen Dionyſien in den attiſchen Landgemeinden (Kollytos, Peiraieus, Eleuſis, Salamis u. a.) ſceniſche Spiele veranſtaltet. Zeitlich ſind dieſe letzteren die älteſten, erſt nach ihrem Entſtehen und längerem Beſtehen wurden die Lenaien (vielleicht durch Peiſiſtratos) als ſtädtiſches Feſt eingerichtet; die ſtädtiſchen Dionyſien wurden, wie es ſcheint, erſt ſeit der Vertreibung der Perſer gefeiert, dann aber als Hauptfeſt, gegen welches die Lenaien an Bedeutung zurücktraten. Die ſtädtiſchen Dionyſien hatten (als Spieltermine) dreitägige, die Lenaien nur zweitägige Dauer. An den erſteren gelangten ſtets Tragödien und Komödien, an den letzteren zeitweiſe (von der Stiftung der Dionyſien an bis zu den letzten Jahren des 5. Jahrh.?) nur Komödien zur Aufführung.

Spielzettel. Die Feſtſtellung des Spielzettels (Répertoire) für jeden Aufführungstermin war Sache des die Spiele leitenden Archon, da dieſer ja die von den um einen Chor nachſuchenden Dichtern eingereichten Dramen zu prüfen und über ihre Annahme zu entſcheiden hatte. Bis etwa zur Mitte des 4. Jahrh. wurden an jedem Aufführungstermine nur neue Stücke (an den Dionyſien neun Tragödien, drei Satyrſpiele, fünf Komödien) gegeben, von da an wurde es üblich, auch die alten klaſſiſchen Dramen wiederaufzuführen (ſ. Wiederholungen).

Staatsexemplar. Der Redner Lykurg ordnete während ſeiner Finanzverwaltung (338 bis 326 v. Chr.) an, daß von den (oder von einzelnen?) Tragödien des Aiſchylos, Sophokles und Euripides ein Normalexemplar angefertigt und im Staatsarchiv niedergelegt werden ſollte. Die Schauſpieler hatten dieſen ſtaatlich feſtgeſetzten Text bei den Aufführungen zu Grunde zu legen und eigenmächtige Abänderungen zu unterlaſſen (Plut. Vit. X Or. p. 841 F.: *εἰσήνεγκε δὲ νόμους ... τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.* Die Auslegung dieſer Stelle iſt freilich zweifelhaft, und die oben angegebene Deutung darf, obwohl ſie gegenwärtig wohl allgemein angenommen iſt, keineswegs als ſicher gelten). Vgl. Korn, De publico Aeschyli Sophoclis Euripidis fabularum exemplari Lycurgo auctore confecto, Bonn 1863; Welcker, Griech. Tragödien p. 907 ff. (hier, ſowie bei Schneider, Attiſches Theater p. 187, die oben angegebene Deutung); Müller p. 359. S. Lykurg.

Standort der Schauſpieler und des Chors. So lange, als dem Chor nur ein Schauſpieler gegenüberſtand, hatte dieſer ſeinen Platz auf der Thymele in der Orcheſtra. Nach Einführung des zweiten Schauſpielers agierten Chor und Schauſpieler gemeinſam in der Orcheſtra, die alſo zugleich Logeion war. Seit dem Aufkommen der

Hintergrundsdekoration wurde das Logeion von der Orcheſtra getrennt (vgl. Bethe p. 68 f.). Der übliche Standort der Schauſpieler war nunmehr das Logeion (die Bühne), d. h. der vor der Dekorationswand zwiſchen den Paraſkenien (ſ. d.) gelegene rechteckige Raum; der Standort des Chors war die Orcheſtra, d. h. der zwiſchen Bühne und Zuſchauerraum gelegene kreisförmige oder halbkreisförmige Platz. Der Gang der dramatiſchen Handlung konnte es aber mit ſich bringen, daß gelegentlich ſowohl Schauſpieler die Orcheſtra als auch die Choreuten die Bühne vorübergehend betraten. Es konnte das um ſo leichter geſchehen, als aller Wahrſcheinlichkeit nach in der älteren (insbeſondere in der klaſſiſchen) Zeit Bühne und Orcheſtra einen zuſammenhängenden, ebenerdigen Raum bildeten (vgl. Baumeiſter, Denkmäler des klaſſiſchen Altertums IV, p. 1730 ff. [= Kawerau, Theatergebäude]). Die gewöhnliche Annahme, daß die Schauſpielerbühne (das λογεῖον) erheblich, etwa um 12 Fuß, höher gelegen geweſen ſei, als die Orcheſtra, alſo in einem aufgeſchlagenen Gerüſte (Podium, Eſtrade) beſtanden habe, iſt nach Dörpfelds Unterſuchungen, deren Ergebniſſe man bei Kawerau angedeutet findet, unhaltbar, ſie iſt es aber auch aus allgemeinen Gründen. Man erwäge namentlich folgendes. Die Aufſchlagung eines erhöhten Gerüſtes iſt für dramatiſche Aufführungen dann unbedingt notwendig, wenn die Reihen der Zuſchauerplätze in gleichem Niveau ſich befinden, ſei es um die Bühne herum, ſei es nur vor der Bühne, denn in dieſem Falle würden bei nicht erhöhter Bühne die Inhaber ſchon der zweiten Reihe und in ſteigendem Maße diejenigen der hinteren Reihen durch ihre Vordermänner an dem Ausblick auf die Bühne verhindert werden. Wenn alſo z. B. auf einem Marktplatze oder in einem Tanzſaale eine dramatiſche Aufführung veranſtaltet wird, ohne daß die Zuſchauerplätze amphitheatraliſch geordnet werden, ſo verſteht ſich die Errichtung eines Bühnengerüſtes von ſelbſt; dagegen wird dieſelbe völlig zwecklos, ſobald (wie im griech. Theater) der Zuſchauerraum amphitheatraliſch angelegt iſt, denn dann können die Inhaber aller Sitzreihen bequem auf die tiefer liegende Bühne herabſehen. Auch der Einwand, daß bei gleichem Niveau der Bühne mit der Orcheſtra die Schauſpieler durch den vor ihnen ſtehenden Chor verdeckt worden ſeien, iſt hinfällig. Dem Blicke der höher Sitzenden konnte der Chor die Bühne gar nicht verdecken. Überdies überragten wenigſtens in der Tragödie die Schauſpieler vermöge ihres Kothurns ohnehin die Choreuten. Endlich konnte der Chor ja in der Art ſich aufſtellen, daß er den Blick auf den Teil der Bühne, wo die Schauſpieler gerade agierten, frei ließ. Eine Erhöhung der Bühne über die Orcheſtra hätte aber ſogar ſchwere Unzuträglichkeiten zur Folge gehabt. Die Verſchiedenheit des Standortes würde den Verkehr zwiſchen Schauſpielern und Chor, ſelbſt ſchon den Dialog zwiſchen ihnen, erſchwert haben. Selbſtverſtändlich hätte ja freilich ein Aufgang von der Orcheſtra zum Bühnengerüſte durch eine Treppe hergeſtellt werden können, indeſſen die auf Kothurnen ſchwerfällig einhergehenden tragiſchen Schauſpieler konnten Treppen nicht wohl ſteigen. Will man aber annehmen (wie Müller thut), daß der Chor auf einem in der Orcheſtra aufgeſchlagenem Gerüſte (Thymele) geſtanden habe und daß dadurch die ungefähre Niveaugleichheit zwiſchen Orcheſtra und Bühne hergeſtellt worden ſei, ſo begreift man den Zweck einer ſolchen Einrichtung nicht. Denn wollte man dieſe Niveaugleichheit haben, ſo war das doch am einfachſten dadurch zu erreichen, daß man weder auf dem Bühnenplatze noch in der Orcheſtra ein Gerüſt aufſchlug. Übrigens hätte ein Bühnengerüſt auch die umſtändliche und unbequeme Anlage von Treppen, die von den Thüren der Dekorationswand zu dem Platze zwiſchen dieſer und dem Bühnengebäude führten, notwendig gemacht, ebenſo die Anlage von Treppen nach den Paraſkenien zu.

Möglich iſt freilich, daß man gelegentlich zu einem beſonderen Zwecke (z. B. um einem Altare eine erhöhte Stellung zu geben) auf einem einzelnen Teile der Bühne ein

Gerüſt, bzw. eine Eſtrade anſchlug. In Bezug auf Aiſchylos' Prometheus freilich iſt das kaum glaublich: die Annahme, daß der Felſen wirklich in einer Verſenkung verſchwunden ſei, ſetzt eine ſo komplizierte Maſchinerie voraus, wie ſie, wenigſtens für Theaterzwecke, gewiß nicht gebaut worden iſt, ſchon weil das unverhältnismäßige Koſten veranlaßt hätte. Das Verſchwinden des Felſen wird dadurch angedeutet worden ſein, daß die Holzwände dieſes Setzſtückes raſch zu Boden niedergeſenkt wurden. Der Holzpuppe, die den Prometheus darſtellte, konnte der Sturz nichts ſchaden, der im Innern des Felſen (Holzkaſtens) befindliche Schauſpieler aber konnte ſich vorher nach hinten entfernen, ebenſo die Okeaniden. Freilich muß dieſes Verfahren uns modernen Menſchen als ſehr naiv erſcheinen, aber es iſt um deswillen doch nicht undenkbar. Anders liegt natürlich die Sache, wenn Bethes Annahme (Prolegg. p. 158 ff.), daß der Pr. uns nur in ſpäterer Bearbeitung erhalten ſei, richtig ſein ſollte. Für das urſprüngliche Stück kommt dann der ganze umſtändliche Apparat in Wegfall.

Die Frage, ob in der klaſſiſchen Zeit die Bühne erhöht geweſen ſei oder nicht, iſt neuerdings vielfach behandelt worden, ſo namentlich in der Diſſ. von Capps, The Stage in the Greek Theatre according to the exstant dramas. New Haven 1891; Pickard, Der Standort der Schauſpieler im griech. Theater des 5. Jahrh. München 1892. Im Theater zu Megalopolis ſoll neuerdings eine aus alter Zeit ſtammende, in die Orcheſtra vorſpringende, erhöhte Bühne entdeckt worden ſein, vgl. Journal of Hellenic Studies XI 297 u. A. Müller, Die neueren Bearbeitungen ꝛc. p. 106; Dörpfeld, Berliner philol. Wochenſchrift XI 418, erklärt den betr. Bau für die Vorderwand des Bühnengebäudes. Im Theater zu Magneſia lagen die Orcheſtra und der Boden der Skene, alſo gewiß auch das Logeion, in gleichem Niveau. Zu erwägen iſt bei der ganzen Frage übrigens auch, daß die Römer für Chor und Schauſpieler nur eine Bühne hatten. Da nun die Römer doch auch ſonſt viele griechiſche Theatereinrichtungen nachgeahmt haben, ſo berechtigt dies zu dem Schluſſe, daß zu der Zeit, als die Römer ihr Theater nach griechiſchem Muſter einrichteten, die griechiſche Bühne für Schauſpieler und Chor ebenfalls in gleichem Niveau lag, nur daß auf ihr der für den Chor beſtimmte vordere Teil geräumiger war, als auf der römiſchen, welche, weil der Chor nur in der Tragödie auftrat, mit einem kleineren Tanzraume ſich begnügen konnte. Pollux ſagt nun freilich (4, 127) ausdrücklich: *εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* Darnach wäre alſo die Bühne mit der Orcheſtra durch Stufen verbunden und die erſtere folglich erhöht geweſen. Aber die Ausſage des Pollux bezieht ſich wohl nur auf ſeine eigene Zeit, d. h. auf die ſpätere Kaiſerzeit, in welcher nach römiſcher Sitte auch in griechiſchen Theatern allerdings die Bühne erhöht war.

Für das Staatstheater der klaſſiſchen Zeit kann eine erheblich erhöhte Bühne nicht angenommen werden, nur das iſt glaublich und ſelbſt wahrſcheinlich, daß damals die Bühne ein wenig höher lag, als die Orcheſtra, und mit dieſer durch einige wenige, bequem ſteigbare Stufen verbunden war.

Dagegen haben die Mimen, welche auf offenen Plätzen ihre Poſſen aufführten, ſich ſelbſtverſtändlich jederzeit eines Bühnengerüſtes bedienen müſſen, da nur auf dieſe Weiſe die im Kreiſe oder Halbkreiſe umherſtehenden Zuſchauer die auf der Bühne vor ſich gehende Handlung ſehen konnten. Auf ſolche Mimenbühnen beziehen ſich wohl die auf Vaſen dargeſtellten Scenenbilder, in denen die Schauſpieler als auf einem Podium befindlich gezeichnet ſind.

Von größter Wichtigkeit für die Entſcheidung der Frage nach dem Niveauverhältniſſe zwiſchen Orcheſtra und Logeion ſind, wie oben bereits angedeutet wurde, die Ergebniſſe

der an den Theaterruinen zu Magneſia am Maiandros angeſtellten Unterſuchungen (vgl. Dörpfeld in den Mitteilungen des kaiſerlich deutſchen archäolog. Inſtituts, Atheniſche Abteilung, Bd. XXI [1894] p. 65 ff.). Dadurch iſt feſtgeſtellt worden, daß der Fußboden im Innern der Skene in gleichem Niveau mit dem Orcheſtraboden lag. Folglich muß das Logeion entweder ebenfalls in gleichem Niveau gelegen geweſen ſein oder aber (um die Möglichkeit eines bequemen unteren Durchganges von der Skene zur Orcheſtra zu gewähren) etwa $2^1/_2$ Meter höher geweſen ſein. Von beiden Möglichkeiten hat offenbar die erſtere die Wahrſcheinlichkeit für ſich.

Statiſten ſ. Stumme Perſonen.

Statuen ſ. Bildſäulen.

Sterben. Das Sterben der in der Tragödie auftretenden Perſonen wurde nie auf der Bühne dargeſtellt, ſondern als hinter der Bühne vor ſich gehend gedacht. (Auch Aias' Selbſtmord erfolgte nicht vor den Augen der Zuſchauer, vgl. Bethe p. 127.) Die Leichen der Geſtorbenen wurden dann, wenn die Handlung es erforderlich machte, mittelſt des Ekkyklema (ſ. d.) aus einer Thür der Dekorationswand hervorgerollt und ſo den Zuſchauern ſichtbar gemacht.

Stropheion (*στροφεῖον*), eine Theatermaſchine, deren Anwendung aus der einzigen Stelle, wo ſie erwähnt wird (Pollux 4, 132: *ὥσπερ καὶ* [nämlich wie das vorher beſprochene Hemikyklion, ſ. d.] *τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρως ἔχει εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας, ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας*), ſich nicht klar erkennen läßt.

Stumme Perſonen (*κωφὰ πρόσωπα*) traten in den griech. Dramen häufig auf, ſelbſtverſtändlich nur in Statiſtenrollen (welche aber auch Teile von Rederollen ſein konnten), z. B. als Begleiter fürſtlicher oder ſonſt vornehmer Perſonen. Die Stellung der Statiſten gehörte zu den ordentlichen Leiſtungen des Choregen. Statiſten, welche als Bewaffnete (Speerträger) einen Fürſten begleiteten, hießen *δορυφορήματα*. Vgl. Koob, De mutis quae vocantur personis in Graecorum tragoediis. Halle 1882.

Stummes Spiel. Stummes Spiel kommt in den griech. Dramen nur ſelten zur Anwendung (ſo z. B. Eurip. Or. 644). Vgl. Müller p. 196.

Synodoi ſ. Vereine.

Tanz. Die drei Hauptarten des den Geſangvortrag des Chors (ſ. d.) begleitenden Tanzes waren: 1. die *ἐμμέλεια*, ein würdevoller Tanz, beſonders in der Tragödie angewandt; 2. die *σίκιννις*, ein die ernſten Tanzweiſen traveſtierender, poſſenhaft luſtiger Tanz, beſonders im Satyrſpiel gebraucht; 3. der *κόρδαξ*, ein cancanartiger, obſcöner Tanz, vorwiegend in der Komödie üblich. Die Zahl der Tanzfiguren (*σχήματα*) war ſehr erheblich, und überhaupt die Tanzkunſt ſehr fein ausgebildet. Vgl. Müller p. 224 f. Zu beachten iſt übrigens, daß der antike Tanz weſentlich andersartig, als der unſere war, nämlich nicht in Bewegung der Beine allein, ſondern in rhythmiſcher Bewegung des ganzen Leibes, beſonders auch der Arme, beſtand, alſo eine Art von Geſtikulation und Mimik war. Namentlich gilt dies von dem ſehr üblichen Einzeltanz. Vgl. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890) p. 224.

Taſchenſpieler hielten ihre Vorſtellungen im Theater ab, ebenſo Inhaber von Marionettenſpielen und andere derartige „Künſtler", vgl. Müller p. 77 f.

Technitai (*τεχνῖται, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*), Geſamtbezeichnung der bei den dionyſiſchen Feſten mitwirkenden muſiſchen Künſtler (Dichter, Schauſpieler, Choreuten, Muſiker ꝛc.). S. Vereine.

Teile des Theaters. Pollux 4, 123: *μέρη τοῦ θεάτρου πυλὶς καὶ ψαλὶς καὶ κατατομή, κερκίδες, σκηνή, ὀρχήστρα, λογεῖον, προσκήνιον, παρασκήνια, ὑποσκήνια.* Man ſehe die Artikel Bühne, Orcheſtra ꝛc.

Teſſerae ſ. Theatermarken.

Tetralogie. Unter T. verſteht man drei ſtofflich mit einander verbundene Tragödien (eine Trilogie, wie des Aiſchylos Oreſtie) und ein dazu gehöriges Satyrſpiel. In der klaſſiſchen Zeit pflegten die Tragiker mit vollſtändigen Tetralogien am Agon (ſiehe Wettkampf) ſich zu beteiligen, jedoch ſchon Sophokles (ſ. d.) begann (nach Suidas' Angabe) ſtatt einer Tetralogie (vier?) Einzeldramen aufführen zu laſſen (*καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*).

Theatergebäude. Das Th. wurde im nichtdekorierten Zuſtande zu Volksverſammlungen (ſ. d.) benutzt, vgl. Müller p. 73 ff.; ferner zu Hahnenkämpfen (ſ. d.), zu Aufführungen, welche Taſchenſpieler und Gaukler aller Art veranſtalteten, vgl. Müller p. 77; in römiſcher Zeit auch zu Gladiatorenkämpfen und Tierhetzen, vgl. Müller p. 78; endlich vielleicht auch (doch iſt es kaum glaublich) zu Begräbnisſtätten, vgl. Müller p. 81.

Theatermarken. An die Beſucher der Theater wurden zum Behufe der Platzanweiſung und Kontrolle Marken (an Stelle unſerer Billets) ausgegeben. Es ſcheinen zwei Arten derartiger Marken üblich geweſen zu ſein. Die einen, für das gewöhnliche Publikum beſtimmt, aus Blei gefertigt und einfach mit einer Platzbezeichnung in Ziffern und Zeichen verſehen; die anderen, vermutlich nur für die Proedriſten gebräuchlich, aus Knochen oder Elfenbein gearbeitet und mit einem Emblem (Götterbild, Porträt) geſchmückt, alſo kleine Kunſtwerke. Marken beider Gattungen (jetzt gewöhnlich als „piombi" bezeichnet) ſind noch in Menge erhalten. Vgl. Müller p. 299 ff.; Benndorf in der Ztſchr. f. öſterreich. Gymnaſ. Bd 26 (1875); Wieſeler, De tesseris eburneis osseisque theatralibus quae feruntur (Göttingen 1866/67), und: Theatergeb. Tafel 3 *γ*, *δ* u. Tafel 4, 13—21; Corp. Inscr. Gr. IV 8579 bis 8604; Hübner in den Monatsberichten der Berliner Akad. 1867 p. 769; Bull. dell' Ist. 1878 p. 100 u. 1882 p. 6.

Theaterpächter (*θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων*). In Athen (ebenſo im Peiraieus und wohl auch anderwärts) war das (dem Staate gehörige) Theatergebäude an einen Pächter, bezw. an eine Geſellſchaft verpachtet. Der Pächter war zur Zahlung einer beſtimmten Jahresmiete, zur Inſtandhaltung des Gebäudes, wahrſcheinlich auch zur Tragung der Koſten für die ſceniſche Ausſtattung der Stücke, die Kleidung der Schauſpieler und für die Arbeitslöhne, endlich wahrſcheinlich zur Aufbewahrung der Theaterrequiſiten verpflichtet. Dagegen fiel dem Pächter der Geſamtbetrag des Eintrittsgeldes zu, vermutlich auch der Erlös aus Vermietung des Theaters an Perſonen (Athleten, Taſchenſpieler u. dgl.), welche darin private Vorſtellungen gaben.

Theaterpolizei. Die Theaterpolizei übte der Staat, bezw. der Archon eponymos durch die Rhabduchen (ſ. d.) aus.

Theaterruinen. Ein Verzeichnis der von griechiſchen Theatern noch erhaltenen Ruinen giebt A. Müller p. 4 ff. (vgl. dazu Kawerau in Baumeiſters Denkmälern des klaſſ. Altert. IV.) Die bedeutendſten Ruinen ſind die zu Athen, Epheſos, Epidauros (Argolis), Sparta, Syrakus, Magneſia am Maiandros. Bemerkenswert iſt die große Anzahl von Ruinen auf dem kleinaſiatiſchen Feſtlande.

Theaterverwaltung. Die Verwaltung des Theaterweſens, inſoweit als es mit dem Dionyſoskultus in Verbindung ſtand, war in Athen Staatsſache, indeſſen überließ der Staat die Beſorgung der wirtſchaftlichen Angelegenheiten dem Theaterpächter (ſ. d.) und den Choregen (ſ. d., vgl. auch die Artikel Budget, Choregie, Koſten) und beſchränkte ſeine Mitwirkung auf die Leitung des Agons (Auswahl der aufzuführenden Stücke und der Schauſpieler, Feſtſtellung des Urteils über die Leiſtungen der Dichter, Choregen und Schauſpieler, Austeilung der Preiſe an die Sieger).

Regiebeamte und Intendanten ſcheinen dem griech. Theater gefehlt zu haben, konnten ihm auch fehlen, da ja nur zeitweilig an beſtimmten Terminen (Dionyſien, Lenaien) geſpielt wurde. Die Regiegeſchäfte wurden von den Dichtern, den Chorlehrern, dem Maſchinenmeiſter und dem Hypoboleus unter Mitwirkung der Choregen verſehen.

Theodoros, tragiſcher Schauſpieler im 4. Jahrh. v. Chr., ſpielte beſonders Frauenrollen. Vgl. Müller p. 187 A. 5.

Theologeion (*θεολογεῖον*), das oberhalb der Dekorationswand befindliche Gerüſt, auf welchem die Schauſpieler in Götterrollen auftraten. Siehe Göttererſcheinungen. (Pollux 4, 130: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ.*)

Theorikon, das zuerſt auf Perikles' (oder Kleophons? ſ. Ariſtot. Polit. Ath. 28) Veranlaſſung (etwa 454 v. Chr.) allen atheniſchen Bürgern gezahlte Schaugeld im Betrage von 2 Obolen (= 26 Pf.) für jeden Spieltag. Die im J. 411 v. Chr. von den Fünftauſend vorgenommene Abſchaffung des Theorikon war nur vorübergehend, bereits im J. 409 ſcheint es wieder eingeführt geweſen zu ſein. Vgl. Müller p. 349.

Thespis. Nach der gewöhnlichen Annahme iſt Th. (um 550 v. Chr., Zeitgenoſſe der Peiſiſtratiden) der Begründer der (kunſtmäßig ausgebildeten) attiſchen Tragödie. Dieſe Annahme gründet ſich namentlich auf die Angabe des ſpäten (dem 4. Jahrh. nach Chr. angehörigen) Rhetors Themiſtios (Or. XXVI), welcher Ariſtoteles mißverſtanden zu haben ſcheint, und auf die bekannten Worte des Horaz (A. P. 275 ff.): „ignotum tragicae genus invenisse Camenae Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis, quae canerent agerentque peruncti faecibus ora«. Unter den „plaustra" iſt der bei den dionyſiſchen Feſtzügen übliche Schiffskarren zu verſtehen, auf dem der den Gott darſtellende Sprecher ſich befand (vgl. Bethe p. 44). Keineswegs alſo waren die „plaustra" die Wagen fahrender Schauſpielergeſellſchaften. In Wirklichkeit iſt Thespis wohl nur der älteſte tragiſche Dichter (in Attika), deſſen man ſich in ſpäterer Zeit noch erinnern konnte und auf den man daher die Begründung der Tragödie zurückführte. — Nach Suidas hat Th. den Gebrauch der Masken eingeführt (*Θέσπις· καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτα ἐνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκεν καὶ τὴν τῶν προσώπων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας*).

Theſſalos (*Θεσσαλός*), tragiſcher Schauſpieler zur Zeit Alexanders d. G., bei deſſen Hochzeit (in Suſa) er ſpielte. Vgl. Müller p. 187 A. 4.

Thronoi (*θρόνοι*), Ehrenſeſſel (im Dionyſosth. von penteliſchem Marmor, Abbildungen bei Müller p. 94 ff.) für Beamte, Prieſter und Prieſterinnen, Wohlthäter der Stadt u. dgl.; ſie befanden ſich meiſt auf der unterſten Sitzreihe.

Thüren. Das Bühnengebäude hatte fünf nach der Bühne hinausgehende Thüren, die Dekorationswand (Palaſt) drei Thüren, welche den drei mittleren des Bühnengebäudes entſprachen. Die mittelſte dieſer drei Thüren ſtellte den Eingang zu den königlichen Gemächern, die rechts und links von ihr befindliche den Eingang zu den Gaſtzimmern dar (vgl. Vitruv 5, 6, 8, ſ. oben Dekoration). Außerdem hatte die Bühne auf jeder Seite einen Ausgang nach den Paraſkenien, d. h. den ſeitlich gelegenen Nebenräumen. Stehende Fiktion war, daß der eine dieſer Ausgänge den Weg nach der Stadt, der andere den Weg nach der Fremde darſtelle. (Pollux 4, 126: *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ* [wohl vom Standpunkte des Schauſpielers aus] *τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος . . . . τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ*

ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσ-ίασιν).

Thymele (θυμέλη), ein in der Orcheſtra (ſ. d.) aufgeſchlagenes Gerüſt (Pollux 4, 123: ἡ ὀρχήστρα . . . ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός). Über den Zweck der Th. fehlt uns klare Einſicht. Müller (p. 129) nahm an, daß die Th. ſich in unmittelbarer Nähe des Logeions befunden und namentlich dazu gedient habe, dem Chor einen mit dem Logeion in der annähernd gleichen Ebene gelegenen Standort zu verſchaffen, da der (nach Müllers Annahme) erheblich unter dem Niveau der Bühne liegende Fußboden der Orcheſtra einen geeigneten Stand nicht abgeben konnte. Aber Müllers Vorausſetzung iſt irrig: Bühne und Orcheſtra lagen jedenfalls in ſwenigſtens ungefähr) gleichem Niveau neben einander, ſo daß dasſelbe nicht erſt künſtlich hergeſtellt zu werden brauchte. Auch wäre die Tieferlegung der Orcheſtra ja widerſinnig geweſen, wenn man dann doch den Niveauunterſchied durch Errichtung eines Gerüſtes ausgleichen mußte. Dagegen darf man glauben, daß auf der Thymele die Muſiker des Chors und die Rhabduchen (Theaterpoliziſten) ihren Platz hatten (vgl. einerſeits Ariſtoph. Av. 659 und 676 ff., andererſeits Schol. zu Ariſtoph. Pax 733). So lange als nur ein Schauſpieler thätig war, hatte auch dieſer ſeinen Standort auf der Thymele (vgl. Bethe p. 76). Der Altar des Dionyſos ſcheint ſich neben der Thymele befunden zu haben (man vgl. das Bild auf der Schale des Brygos); es dürfte demnach urſprünglich die Th. der zum Altar gehörige Opfertiſch geweſen ſein (vgl. Bethe p. 76), welcher ſpäter vergrößert wurde, um den angegebenen Zwecken zu dienen. Man darf wohl glauben, daß die Thymele ſeitwärts (rechts oder links) am vorderen Rande der Orcheſtra errichtet war; hätte ſie ſich in der Mitte befunden, ſo würde ſie ja den dahinter liegenden Teil der Orcheſtra (und auch der Bühne) verdeckt haben. In der früheſten Zeit allerdings, als die Zuſchauer die Orcheſtra umſtanden und der (einzige) Schauſpieler von der Thymele herab-ſprach, wird dieſelbe ſich inmitten der Orcheſtra befunden haben.

Der Name ‚θυμέλη' iſt rätſelhaft; möglich, daß er zunächſt den Altar bezeichnete, (obwohl θυμέλη gewiß nicht von θύειν abzuleiten iſt) und erſt ſpäter dem Gerüſte, welches neben dem Altar ſtand, beigelegt wurde. Später ſcheint die geſamte Orcheſtra θυμέλη genannt worden zu ſein, wie man daraus ſchließen muß, daß die Chortänzer zuweilen als θυμελικοί (artifices thymelici bei Vitruv 5, 7, 2) bezeichnet werden. — Was Wieſeler in ſeiner Sonderſchrift über die Thymele (Göttingen 1847) ſagte, iſt jetzt zum großen Teile veraltet.

Die griechiſchen Lexikographen (ſ. die Stellen bei Müller in den Anmerkungen zu S. 129 ff.) definieren θυμέλη als Altar und Opfertiſch. Als Standort der Muſiker wird die Th. ausdrücklich von Thomas Magiſter (p. 179 ed. Ritſchl) bezeichnet.

Tiere. Da in einigen Dramen des Aiſchylos und Euripides mit Pferden beſpannte Wagen erſcheinen, ſo darf man annehmen, daß Pferde auf die Bühne gebracht wurden (vgl. jedoch unten Wagen und oben Reiter). Im übrigen aber ſind Tiere dem Theater fern geblieben. Die Tierchöre des Ariſtophanes (Fröſche, Vögel) wurden wie ſelbſtverſtändlich, durch Menſchen dargeſtellt, ebenſo der Rieſenkäfer in Ariſtophanes' „Frieden".

Tod ſ. Sterben.

Treppen. Der Zuſchauerraum des Dionyſostheaters iſt von 14 Treppen (von denen die beiden äußerſten dicht an den Stirnmauern hinliefen) vertikal durchſchnitten, ſo daß der Raum in 12 Keile (κερκίδες) geteilt wird. Die Höhe der Treppenſtufen beträgt am vorderen Rande 0,22 m, am hinteren 0, 32 m, es findet alſo eine Steigung von 0,10 m ſtatt. Vgl. Müller p. 91. — Nach Pollux' Angabe (4, 127: εἰσελθόντες

δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται) muß angenommen werden, daß von der Orcheſtra eine Treppe nach der Bühne führte, daß alſo die Bühne erhöht war. Es kann indeſſen dieſe Einrichtung nur erſt in ſpäter Zeit beſtanden haben (vgl. die Artikel Bühne und Standort).

Trilogie ſ. Tetralogie.

Tritagoniſt (*τριταγωνίστης*), der am wenigſten gute Schauſpieler innerhalb der bei der Aufführung eines Dramas zuſammenwirkenden Schauſpielergruppe.

Tritoſtatai (*τριτοστάται*), der erſte und der letzte Choreut in der linken Langreihe des Chorzuges (ſ. Chor).

Unterirdiſcher Gang. In den Ruinen des Theaters zu Magneſia am Maiandros (ähnlich auch im Theater zu Eretria und Sikyon) iſt ein unterirdiſcher Gang aufgefunden worden, welcher — in griechiſcher Zeit — etwa von der Mitte der Skene bis zum Mittelpunkte der Orcheſtra ſich erſtreckt zu haben ſcheint. Dieſer verhältnismäßig hohe und breite Gang kann vielleicht dazu gedient haben, Schauſpielern, welche Geiſter Abgeſchiedener darſtellten, das Aufſteigen inmitten der Orcheſtra zu ermöglichen. Vgl. Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts. Atheniſche Abt. Bd. XIX p. 73. Vgl. aber auch Bethe p. 84 ff.

Vereine der Schauſpieler. Zur Wahrung ihrer gemeinſamen Intereſſen traten frühzeitig, jedenfalls aber zur Zeit Alexanders (vgl. Ariſtot. Probl. 30, 10), die Schauſpieler zu Vereinen (*σύνοδοι*) zuſammen, denen beizutreten auch den übrigen an den muſiſchen Agonen beteiligten Künſtlern (*οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*) geſtattet war, ſo namentlich den Muſikern und Dichtern. Dieſe (urſprünglich landſchaftlich gegliederten, dann in der Kaiſerzeit mehr und mehr einen univerſalen Charakter annehmenden und zu Verbänden (*κοιναί*) ſich ordnenden) Vereine wurden von den Regierungen meiſt begünſtigt und mit mancherlei Vorrechten ausgeſtattet. Die Organiſation der Vereine war demokratiſch, in ſpäterer Zeit mit einer ſtarken Beimiſchung von Bureaukratismus, zumal ſeitdem die kaiſerliche Regierung ihr Aufſichtsrecht durch beſondere Beamte ausüben ließ. Entſprechend dem Zuſammenhange, welcher, äußerlich wenigſtens, zwiſchen dem Theater und dem Dionyſoskultus ſtets gewahrt wurde, waren die Schauſpieler-, bezw. die Technitenvereinigungen zugleich auch eine Art religiöſer Genoſſenſchaften mit eigenen Prieſtern; ihre Hauptthätigkeit war indeſſen eine rein weltliche und namentlich auf die Vermittelung von Engagements und auf gegenſeitige Unterſtützung gerichtet. In der ſpäteren Kaiſerzeit ſcheinen ſämtliche im römiſchen Reiche beſtehenden Einzelvereine zu einem Geſamtverbande ſich zuſammengeſchloſſen zu haben oder vielmehr von der Regierung dazu zuſammengeſchloſſen worden zu ſein. In dieſem Verbande führte die römiſche *σύνοδος* wohl eine Art Präſidium. Vgl. Lüders, Die dionyſiſchen Künſtler, Berlin 1873; Foucart, De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos, Paris 1873 (und: Des associations religieuses chez les Grecs, Paris 1873); Sauppe, Commentatio de collegio artificum scaenicorum atticorum, Göttingen 1876 Index schol. aest.; Friedländer, De artificibus Dionysiacis, Königsberg 1874 Index schol. hib.; Reiſch, De musicis Graecorum certaminibus capita quatuor. Wien 1875. Müller p. 392 ff.; Poland, De collegiis artificum Dionysiacorum. Dresden 1895, Progr. des Wettiner Gymnaſiums.

Verſenkungen. In den uns erhaltenen griechiſchen Dramen geſchieht es nur im Prometheus des Aiſchylos, daß auf der Bühne befindliche Perſonen als plötzlich nach unten verſchwindend gedacht werden ſollen. Gleichwohl kann man ſchwerlich annehmen, daß eine Verſenkung des Felſens mit der daran hängenden Prometheuspuppe (und den Okeaniden) wirklich vorgenommen worden ſei; das hätte bei der Höhe des Felſens und bei

der Menge der Okeaniden eine zu umſtändliche Vorrichtung erfordert. Vermutlich hat man ſich damit begnügt, die den Felſen darſtellenden Holzwände zuſammenſtürzen zu laſſen, nachdem der dahinter befindliche Schauſpieler ſich unbemerkt entfernt hatte und die Okeaniden in den Hintergrund abgezogen waren.

Sonſt deutet nichts auf das Vorhandenſein einer Verſenkungsvorrichtung im griechiſchen Theater hin. Die *χαρώνιοι κλίμακες* waren eine Stiege, mittelſt deren Schauſpieler, welche Geiſter der Abgeſchiedenen darſtellten, aus dem Keller (gleichſam aus dem Hades) zur Bühne emporſtiegen. Mit dieſer Stiege ſtand wohl der unterirdiſche Gang in Beziehung, welcher neuerdings unter der Skene (bzw. Orcheſtra) einiger Theater (z. B. in Magneſia am Mäander) bloßgelegt worden iſt; vgl. Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſt. zu Athen 1894 p. 73 ff., vgl. Bethe p. 84 ff.

Verwaltung des Theaters ſ. Theaterverwaltung.

Volksverſammlungen (*ἐκκλησίαι*) wurden in Athen ſeit Mitte des 3. Jahrh. im Theater abgehalten; auch vorher war dies ſchon wiederholt geſchehen, ſo z. B. im J. 411 v. Chr. (Thucyd. 8, 93) und zur Zeit des Phokion und des Demetrios Poliorketes (Plut. Phoc. 34 und Demetr. 34). Der Gebrauch erhielt ſich bis in ſpäte Zeit (Pollux 8, 132). Vgl. Müller p. 74.

Vorhang. Die Einrichtung des Vorhanges war der griechiſchen Bühne völlig unbekannt, zum mindeſten fehlt jede Angabe über ſie. Vgl. Müller p. 168 f. Neuerdings hat Bethe (p. 186 ff.) nachzuweiſen verſucht, daß etwa ſeit 427/6 v. Chr. die Anwendung des Vorhangs üblich geweſen ſei, aber die von ihm vorgebrachten Gründe ſind ſchwerlich ſtichhaltig, jedenfalls laſſen ſich ihnen gewichtige Bedenken entgegenſtellen, vgl. Körting, Neue Philologiſche Rundſchau 1896 p. 252.

Vortrag ſ. Schauſpielkunſt.

Wagen. Wiederholt treten in den Dramen des Aiſchylos und Euripides Perſonen auf (mit Roſſen beſpannten) Wagen auf (z. B. Aesch. Ag. 782, [Eum. 405?], Eurip. Troad. 568, El. 998, Iph. Aul. 598). Will man, was ja das Nächſtliegende iſt, annehmen, daß wirklich beſpannte Wagen auf dem Theater vorgeführt worden ſeien, ſo muß man (trotz G. Hermanns Widerſpruch, De re scaenica in Aeschyli Orestea p. 6 [Ausg. des Ai. t. II p. 65]) glauben, daß ſie ihren Weg in die Orcheſtra genommen haben und dort entweder hielten oder aber bis auf die Bühne fuhren, welche letztere dann notwendig als mit der Orcheſtra in gleicher Ebene liegend vorgeſtellt werden muß (aus dieſem Grunde verweiſt Müller, der an eine erhöhte Bühne glaubt, die Wagen aus der Orcheſtra [p. 134 Anm. 1], ohne aber zu erklären, wie ſie anders auf die Bühne hätten fahren können). Die Thüren des Bühnengebäudes waren doch ſicher nicht breit genug, um einem zweiſpännigen Wagen die Durchfahrt zu geſtatten. Sehr möglich aber iſt doch auch, daß man Pferde gar nicht auf die Bühne brachte, ſondern die (für die Bühne beſonders klein gebauten) Wagen durch Menſchen ziehen ließ, der Einbildungskraft der Zuſchauer es anheimgebend, ſtatt der Menſchen ſich Pferde vorzuſtellen. (Pollux 4, 125, erwähnt Wagen auf der Bühne, ſagt aber nicht, daß ſie mit Pferden beſpannt ſeien.) Sehr lebhaft befürwortet Bethe (p. 337) die Annahme, daß mit Roſſe beſpannte Wagen im Theater erſchienen ſeien. Aber da er ſelbſt (p. 212) annimmt, daß die Bühne etwas höher lag, als die Orcheſtra, ſo könnten die Wagen nur in die Orcheſtra gekommen ſein, und alle die betreffenden Scenen müßten dort abgeſpielt worden ſein. Das aber iſt ſchwer glaublich.

Wettkampf der Chöre. In der Thatſache, daß die griechiſche Tragödie aus dem Chorgeſange ſich entwickelt hat, iſt es begründet, daß auch nach dem Hinzutritte des dramatiſchen Dialoges zu dem Chorgeſange doch zunächſt der letztere noch als der

wesentliche Bestandteil der scenischen Aufführung betrachtet, der Chor folglich für wichtiger, als die Schauspieler, erachtet wurde, daß überhaupt der Schwerpunkt der ganzen Aufführung in der Leistung des Chores erblickt wurde. Als daher ein scenischer Wettkampf, entsprechend dem Wettkampf der lyrischen Chöre, eingerichtet wurde, konnte das nur ein Wettkampf der (tragischen) Chöre sein. Erst später (etwa um 452 v. Chr.), als der Dialog immer breiteren Raum und dadurch die Thätigkeit der Schauspieler größere Bedeutung gegenüber dem Chore gewann, fand auch zugleich ein Wettkampf der Schauspieler statt. Da nun aber der Sieg des Chors wesentlich einerseits der Thätigkeit des Dichters, der in älterer Zeit ja als Chorlehrer fungierte, andrerseits der Fürsorge des die Ausstattung ꝛc. beschaffenden Choregen zu verdanken war, so war mittelbar der Wettkampf der Chöre zugleich auch ein Wettkampf der betr. Dichter und Choregen, und der Sieg eines Chors war zugleich der Sieg desjenigen Dichters, welcher das betreffende Drama, in dem dieser Chor aufgetreten war, zur Aufführung gebracht hatte, und desjenigen Choregen, welcher die Ausstattung des Chors besorgt hatte. In den Siegerlisten aber wurden die siegreichen Chöre durch Angabe der Namen ihres Choregen und ihres Dichters (Didaskalos) kenntlich gemacht und dadurch mittelbar auch Choreg und Dichter als Sieger bezeichnet. Die Urteile der Preisrichter über die Leistungen der certierenden Chöre waren, da diese Leistungen in erheblichem Maße durch die Beschaffenheit der betr. Dramen bedingt wurden, demnach thatsächlich, wenigstens mittelbar, auch Urteile über die Leistungen der an dem chorischen Agon beteiligten Dichter (Didaskaloi). So ist es erklärlich, daß später, namentlich als der Chor seine Bedeutung für das Drama mehr und mehr verlor, der chorische Wettkampf geradezu als ein Wettkampf (einerseits der Choregen, andererseits) der Dichter aufgefaßt wurde. Vgl. Bethe, De scaenicorum certaminum victoribus, Rostock 1894 (Universitätsschrift).

Wettkampf der Choregen (nach der älteren Auffassung). Die in einem tragischen oder komischen Agon beteiligten Choregen rangen mit einander um den Preis. Der siegende Choreg erhielt — so nahm man bisher an — vom Staate einen Dreifuß, welchen er dann auf seine Kosten mit einer Inschrift versehen und in der Nähe des Theaters aufstellen ließ (eine Straße in der Nähe der Akropolis war nach diesen Dreifüßen benannt). Der Sieg oder die Niederlage des Choregen bedeutete zugleich Sieg oder Niederlage der Phyle, welcher er angehörte. Bis zum vierten Jahrhundert wird auf den Inschriften der Dreifüße die Phyle als Siegerin bezeichnet, erst seitdem der Choreg als Sieger. Vgl. Müller p. 337 f. Lipsius in den Berichten d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 412 ff. sucht nachzuweisen, daß der Choreg stets nur in seinem eigenen Namen, nicht in dem der Phyle, den Wettkampf bestanden habe, und daß dem siegreichen Choregen im dramat. Agon nicht ein Dreifuß, sondern nur eine Tafel mit Aufschrift geweiht worden sei. — Nach Bethe (De scaenicorum certaminum victoribus, Rostock 1894) certierten die Chöre, nicht die Choregen. — S. oben Wettkampf der Chöre.

Wettkampf der Dichter (nach der älteren Auffassung). Diejenigen tragischen und ebenso diejenigen komischen Dichter, deren Stücke an einem Spieltermine zur Aufführung gelangten, führten gegenseitig einen Wettkampf (Agon) um die zu erteilenden Preise. Am tragischen Agon beteiligten sich drei Dichter, anfangs wohl mit einzelnen Stücken, später (in der klassischen) mit Tetralogieen (d. h. je einer Trilogie und einem Satyrspiel): Sophokles (s. d.) begann, wie es scheint, statt mit einer Tetralogie mit je vier nicht stofflich zusammenhängenden Dramen zu certieren. Am komischen Agon nahmen (bei den Dionysien) in der klassischen Zeit fünf Dichter mit je einer Komödie teil. Die Leitung des Agons stand dem ἄρχων ἐπώνυμος bei den Dionysien, dem ἄρχων βασιλεύς bei den Lenaien zu, vgl. Müller p. 327. S. den Art. „Wettkampf der Chöre".

Wettkampf der Schauſpieler. Die Einrichtung eines Agons der Schauſpieler erfolgte etwa um 452 v. Chr. Die in einem ſolchen Agon auftretenden Protagoniſten (und eben nur dieſe) rangen mit einander um einen Siegespreis. Dieſer letztere wurde (wenigſtens in ſpäterer Zeit) lediglich auf Grund der ſchauſpieleriſchen Leiſtung zugeſprochen ohne Rückſicht darauf, wie das betreffende Drama beurteilt wurde. Es konnte alſo auch ein Protagoniſt, der in einem unterlegenen Stücke geſpielt hatte, dennoch den Preis erhalten. Vgl. Müller p. 328 f.

Wiederholungen. Bis etwa um Mitte des 4. Jahrh. (v. Chr.) gelangten an jedem Spieltermine in Athen immer nur neue Dramen zur Aufführung. Wiederholte Aufführung eines Stückes fand nur ganz ausnahmsweiſe als beſondere Auszeichnung ſtatt (ſo im J. 405 mit Ariſtophanes' Fröſchen). Seit etwa 350 aber wurde es Sitte, mit jedem Agone die Wiederaufführung einer klaſſiſchen Tragödie, bzw. Komödie eines verſtorbenen Dichters zu verbinden. Vgl. Müller p. 323 ff. Bei den ſceniſchen Aufführungen in den attiſchen Demen kamen nur Stücke auf die Bühne, welche bereits in der Stadt gegeben worden waren. So wird auch die Verfügung des atheniſchen Staates in Bezug auf Phrynichos' *Μιλήτου ἅλωσις* („*ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*" Herod. VI 21) dahin zu verſtehen ſein, daß die Aufführung des Stückes auf den Bühnen in den Demen unterſagt wurde.

Zur Seite ſprechen. Das „Zur Seite (a parte) ſprechen" kam bei der Aufführung griech. Dramen nur ſelten zur Anwendung, wodurch die deklamatoriſche Arbeit der Schauſpieler weſentlich erleichtert wurde.

Züchtigung, körperliche, ſchlechter Schauſpieler ſ. Schauſpieler.

Zuſammenſpiel. In dem Zuſammenſpiele der drei bei der Aufführung eines Dramas beteiligten Schauſpieler hatten der Deuteragoniſt und der Tritagoniſt ſich zu beſtreben, den Protagoniſten möglichſt zur Geltung kommen zu laſſen und erforderlichenfalls ihre eigene Leiſtungsfähigkeit nicht voll auszunutzen (Cic. Div. in Caec. § 15: ut in actoribus graecis fieri videmus, saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum submittere, ut ille princeps quam maxime excellat). Der Protagoniſt beherrſchte alſo das Spiel, und im Verhältnis zu ihm erſchienen der Deuteragoniſt und der Tritagoniſt nicht als ebenbürtige Kunſtgenoſſen, ſondern als untergeordnete Gehülfen. Das Zuſammenſpiel trug alſo einen ſehr einſeitigen Charakter.

Zuſchauerraum. In älteſter Zeit umſtanden die Zuſchauer des Chortanzes die kreisrunde Orcheſtra. Als neben dem Chorliede der dramatiſche Dialog und damit auch die ſchauſpieleriſche Aktion mehr und mehr zur Geltung kam, konnte die Zuſchauerſchaft nur vor der Orcheſtra (bzw. vor dem mit der Orcheſtra verbundenen Sprechplatze [*λογεῖον*] der Schauſpieler) Aufſtellung nehmen, ſo daß, um allen Zuſchauern den freien Hinblick auf die Bühne zu ermöglichen, die amphitheatraliſche Anlage des Zuſchauerraumes notwendig wurde. Die Sitzbänke waren im Dionyſostheater vermutlich bis zu Lykurgos' Zeit von Holz, beſtanden alſo in Tribünen; erſt von Lykurgos ſcheint die Errichtung ſteinerner Sitzreihen veranlaßt worden zu ſein, eine Maßregel, welche um ſo notwendiger erſcheinen mußte, als wiederholt Zuſammenbrüche der hölzernen Tribünen ſtattgefunden hatten (ſo im Jahre 497, vgl. Suid. s. v. *Πρατίνας*, im Jahre 475, vgl. Suid. s. v. *Αἰσχύλος*). Freilich braucht man unter den *ἴκρια* bei Ariſtoph. Thesmoph. 395 nicht notwendig hölzerne Bänke zu verſtehen.

C. Griechisch-deutsches Verzeichnis einiger auf das Bühnenwesen bezüglichen Ausdrücke.

αἰώρημα (oder *ἐώρημα*), Schwebemaschine.
ἀναβαθμός, Sitzstufe.
ἀνάλημμα, Abschlußmauer des Zuschauerraumes.
ἀρχιτέκτων, Theaterpächter.
βάθρον, Sitzstufe.
βῆμα, Bühne (als Platz zum Auftreten der Schauspieler).
βροντεῖον, Donnermaschine.
γέρανος, Krahn.
δευτεραγωνίστης, Schauspieler zweiten Ranges.
διάζωμα, Stockwerk (im Zuschauerraume des Theaters), Horizontalabteilung des Zuschauerraumes.
διδάσκειν, einstudieren (ein Drama).
διστεγία, Oberbühne (s. oben S. 296).
δορυφορήματα, Statisten, welche als Bewaffnete (Speerträger) einen Fürsten begleiten.
ἕδρα, *ἑδώλιον*, Sitzstufe.
ἐκκύκλημα, Rollbühne.
ἐκπίπτειν, durchfallen (vom Schauspieler).
ἐμβάτης, Kothurn.
ἔξοδος, Abzug des Chors am Schlusse des Dramas).
ζώνη, Stockwerk (im Zuschauerraume des Theaters).
ἡμιχόριον, Halbchor.
θέα, Platz (im Theater).
θέατρον, Theater (in engerem Sinne), Zuschauerraum, (in späterer Zeit auch) Bühne (Is. Orig. X 253).
θεατροπώλης, Theaterpächter.
θεατρώνης, Theaterpächter.
θεολογεῖον, Götterbühne.
θεωρητήριον, Sitzstufe.
θεωρικόν, Schaugeld.
θρόνος, Sessel.
θυμέλη, ein in der Orchestra befindliches Gerüst (Standort der Musiker und Theaterpolizisten), vgl. oben S. 321.
ἴκρια, (hölzerne) Sitzbänke.
καθέδρα, Sessel.
καταχρούειν (*ταῖς πτέρναις*), trampeln.
κατατομή, Orchestra.
κεραυνοσκοπεῖον, Vorrichtung zur Nachahmung des Blitzes.
κερκίς, keilförmiger Abschnitt (cuneus) der Sitzreihen im Theater.
κλίμακες χαρώνιοι, die vom Bühnenkeller zur Bühne führende Treppe.
κλώζειν, schnalzen (zum Zeichen des Mißfallens).
κόθορνος, Kothurn.
κονίστρα, Orchestra.

κόρδαξ, ausgelaſſener, obſcöner Tanz.
κορυφαῖος, Chorführer.
κρηπίς, niedriger Schuh (der Choreuten).
κροτεῖν, (Beifall) klatſchen.
κωφὸν πρόσωπον, ſtumme Perſon, Statiſt.
λογεῖον, (Sprechplatz), Bühne.
μέρος, Rolle.
μηχανή, Maſchine.
μηχανοποιός, Maſchiniſt.
νευροσπάστης, Marionettenſpieler.
ξύλον, πρῶτον ξ., die unterſte (gewöhnlich *προεδρία* genannte) Sitzreihe im Theater.
ὄγκος, Aufſatz an der Maske zur Befeſtigung der Perücke.
ὀκρίβας, Bühnengerüſt.
ὀκρίβας, Kothurn.
ὀρχήστρα, Tanzplatz, Orcheſtra.
(*ὀρχηστής*, dramatiſcher Dichter.)
παραοκήνιον, Gebäude zur Seite der Bühne.
περίακτος, Couliſſe.
προεδρία, unterſte (zu Ehrenſitzen gebrauchte) Sitzreihe im Theater.
προσκήνιον, Bühne, Bühnenhinterwand, Dekoration des Hintergrunds, (die Stirnſeite des erhöhten Bühnenbaues).
παραστάτης, Halbchorführer.
προγαστρίδιον, προστερνίδιον, Bauch- und Bruſtpolſter.
προσωπεῖον, Maske.
πρόσωπον, Maske.
πρωταγωνίστης, Hauptſchauſpieler, Schauſpieler erſten Ranges.
πτέρναις κατακρούειν, trampeln.
οἴγμα, Orcheſtra.
σκευοποιός, Maskenverfertiger.
σκηνή, Bühnengebäude, insbeſondere die den Zuſchauern zugekehrte Vorderſeite desſelben, auch: Bühne.
σκηνογραφία, Dekorationsmalerei.
συρίττειν, pfeifen.
τόπος, Platz (im Theater).
τριταγωνίστης, Schauſpieler dritten Ranges.
σωμάτιον, Tricotwams.
ὑποβολεύς, Souffleur (?). Siehe B. Hypoboleus.
ὑποκριτής, Schauſpieler.
χοραγός, Chorführer.
χορηγία, die Leiſtung des Choregen.
χορηγός, der die Stellung des Chors beſorgende Bürger.
χορός, Chor.
χοροστάτης, Chorführer.
χώρα, Platz (im Theater).
χωρίον, Platz (im Theater).
ᾠδεῖον, Tonhalle, bedecktes Theater, Spielhaus.

D. Deutſch-griechiſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglichen Ausdrücke.

Abſchlußmauern (des Zuſchauerraumes), *ἀναλήμματα*

Blitzmaſchine, *κεραυνοσκοπεῖον.*

Bühne, *σκηνή*, (als Gerüſt) *ὀκρίβας*, (als Platz zum Auftreten) *βῆμα*, (als Sprechplatz) *λογεῖον*, (als Platz vor dem Bühnengebäude) *προσκήνιον*, (in ſpäter, römiſcher Zeit zuweilen auch) *ὀρχήστρα.*

Bühnengebäude, *σκηνή.*

Chor, *χορός.*

Chorführer, *χοροστάτης, χοραγός, κορυφαῖος.*

Couliſſe, *περίακτος* (*ἡ*).

Dekoration (des Hintergrundes), *προσκήνιον.*

Donnermaſchine, *βροντεῖον.*

durchfallen (vom Schauſpieler), *ἐκπίπτειν.*

einſtudieren (ein Drama), *διδάσκειν.*

Flugmaſchine, *μηχανή, αἰώρημα* (oder *ἐώρημα*).

Halbchor, *ἡμιχόριον.*

Hebemaſchine, *μηχανή, γέρανος, κράδη, αἰώρημα* (oder *ἐώρημα*).

klatſchen (Beifall), *κροτεῖν.*

Kothurn, *ἐμβάτης, ὀκρίβας, κόθορνος.*

Marionettenſpieler, *νευροσπάστης.*

Maſchine, *μηχανή.*

Maske, *πρόσωπον, προσωπεῖον.*

Maskenverfertiger, *σκευοποιός.*

Maſchiniſt, *μηχανοποιός.*

Orcheſtra, *ὀρχήστρα, κατατομή, οἴγμα, κονίστρα.* Vgl. oben unter den Realien *ὀρχήστρα.*

pfeifen, *συρίττειν.*

Platz (im Theater) *θέα, τόπος, χώρα, χωρίον.*

Rolle, *μέρος.*

Schauſpieler, *ὑποκριτής.*

Schuh, (der Tragöden) *ἐμβάτης, ὀκρίβας, κόθορνος*, (der trag. Choreuten) *κρηπίς*, (der Komöden) *ἐμβάς, δῆμα*, (ſpeciell für Männer) *λακωνική*, (ſpeciell für Frauen) *περσική.*

Schwebemaſchine, *αἰώρημα* oder *ἐώρημα.*

Seitenflügel des Bühnengebäudes, *παρασκήνια.*

Seſſel, *θρόνος, καθέδρα.*

Sitzſtufe *ἀναβαθμός, βάθρον, ἕδρα, ἐδώλιον, θεωρητήριον.*

Souffleur, *ὑποβολεύς* (?). S. B. s. v.

ſpielen (als Schauſpieler), *ὑποκρίνεσθαι*, (eine beſtimmte Rolle ſpielen, ſie bearbeiten) *διατιθέναι.*

Statiſt, *κωφὸν πρόσωπον, δορυφόρημα.*

Stockwerck (im Zuſchauerraume des Theaters), *διάζωμα, ζώνη.*

Tanzplatz, *ὀρχήστρα.*

Theater, *θέατρον.*

Theaterpächter, *θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων.*
Tonhalle, *ᾠδεῖον.*
trampeln, *ταῖς πτέρναις καταχρούειν.*
Tricotwams, *σωμάτιον.*
triumphieren (vom Schauſpieler), *ενήμερεῖν.*
Vorhang, *παραπέτασμα.*

Zuſchauerraum, *θέατρον* (vereinzelt findet ſich *ἴκρια* [eigentlich die hölzernen Sitzreihen, welche vor der Erbauung des Dionyſostheaters üblich waren] im Sinne von „Zuſchauerraum“ gebraucht, vgl. Müller p. 61).

A. Chronologiſche Überſicht über die Geſchichte des römiſchen Theaters.

509 v. Chr. (245.)

Die ludi Romani werden als zweitägiges Feſt gefeiert. Dionys. Hal. 6, 95. Vgl. Mommſen, Röm. Geſch. I[7] 264.

494 v. Chr. (260.)

Die ludi Romani werden als dreitägiges Feſt gefeiert. Dionys. Hal. 6, 95. Vgl. Mommſen, Rhein. Muſ. 14, 83, 9.

390 v. Chr. (364.)

Etruskiſche Schauſpieler (ludiones, histri) werden aus Anlaß einer Peſt nach Rom berufen, um dort ſceniſche Spiele (ohne Worte und Geſtikulation, alſo wohl nur Tänze liturgiſcher Art) aufzuführen. (Liv. 7, 2: et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone cousulibus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit, et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope divina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scaenici, nova res bellicoso populo (nam circi modo spectaculum fuerat), inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur. ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant.) Vgl. Val. Max. 2, 4, 4.

Zwiſchen **390** v. Chr. (364) u. **240** (514).

In Nachahmung der etruskiſchen Schauſpieler (?), bringen nunmehr die römiſchen Jünglinge bei den öffentlichen Spielen rohe Schwänke in kunſtloſeſter Weiſe zur Aufführung. Einheimiſche Schauſpieler geben ſpäter dieſen Darſtellungen kunſtgemäße Form. (Liv. 7, 2: imitari deinde eos [scil. ludiones Etruscos] iuventus simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere; nec absoni a voce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. vernaculis artificibus, quia hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum, qui non, sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletis modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.) Vgl. Val. Max. 2, 4, 4. — S. oben Seite 229 f.

387 v. Chr. (367.)

Die ludi Romani werden als viertägiges und ſtehendes (?) Feſt gefeiert. Vgl. Mommſen, Röm. Geſch. I³ 456 u. Rhein. Muſ. 14, 86.

Um **278** v. Chr. (476.)

(Livius) Andronikus wird zu Tarent geboren.

272 v. Chr. (482.)

(Livius) Andronikus kommt als Gefangener nach Rom; ſein Herr wird M. Livius Salinator, deſſen Namen er ſpäter als Freigelaſſener annimmt.

264 v. Chr. (490.)

Erſte Einführung privater Gladiatorenſpiele.

Um **264** (bzw. zwiſchen 274 u. 264) v. Chr. (490.)

Der ſpätere Dichter Gn. Naevius wird in einer latiniſchen Stadt Kampaniens geboren.

Um **251** v. Chr. (501.)

Der ſpätere Dichter T. Maccius Plautus wird zu Sarſina (Umbrien) geboren.

240 v. Chr. (514.)

Livius Andronikus bringt an den ludi Romani eine griechiſche Tragödie und eine griech. Komödie in lat. Überſetzung zur Aufführung. Damit wird das römiſche Kunſttheater gegründet. (Cic. Brut. 18, 72: Livius primus fabulam G. Claudio Caeci filio et M. Tuditano consulibus docuit, anno ipso antequam natus est Ennius, post Romam conditam autem anno quarto decimo et quingentesimo, ut hic ait, quem nos sequimur. Est enim inter scriptores de numero annorum controversia. — Liv. 7, 2: Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Vgl. Val. Max. 2, 4, 4.)

Livius Andronikus führte alſo die Sitte ein, daß bei dem Vortrage der cantica der Schauſpieler (wenigſtens gelegentlich) ſich auf die Geſtikulation beſchränkte, während der Geſang einem Hilfsſchauſpieler überlaſſen blieb.

Über die Einfachheit des altrömiſchen Theaters vgl. Tac. Ann. 14, 20: nam antea (nämlich vor Gn. Pompeius) subitariis gradibus et scaena in tempus structa ludos edi solitos, vel, si vetustiora repetas, stantem populum spectavisse, ne, si consideret theatro, dies totos ignavia continuaret.

239 v. Chr. (515.)

Q. Ennius in Rudiae (Kalabrien) geboren.

238 (oder **240**) v. Chr. (514 oder 516.)

Die ludi florales werden am 28. April zum erſten Male abgehalten zur Feier der Dedikation des von den Ädilen L. u. M. Publicius am Circus maximus erbauten Floratempels. Sceniſche Spiele. Vellei. 1, 14; Plin. N. H. 18, 286. Corp. Inscr. Lat. I 392.

235 v. Chr. (519.)

Gn. Naevius bringt (ſeine erſten?) Schauſpiele zur Aufführung. Gell. 17, 21.

Etwa 221 – 184 v. Chr. (533—570.)
Ungefähre Dauer der dramatiſchen Wirkſamkeit des T. Maccius Plautus.

220 v. Chr. (534.)
Mutmaßliches Stiftungsjahr der ludi plebei, vgl. Marquardt VI² 499 (jedoch kann die Annahme weder mit Liv. 23, 30 noch mit Val. Max. 1, 7, 4 geſtützt werden). — M. Pacuvius wird in Brundiſium geboren.

217 v. Chr. (537.)
Die für die öffentlichen Spiele aufgewandte Summe ſcheint 333333⅓ Seſt. betragen zu haben. Liv. 22, 10, 7. (Vorher ſcheinen 200000 As die für gelobte Spiele ausgeſetzte Summe [pecunia certa] geweſen zu ſein, vgl. Mommſen, Rhein. Muſ. 14, 87; Marquardt VI² 487.)

212 v. Chr. (542.)
Zum erſten Male werden die ludi Apollinares von dem praetor urbanus gelobt. Liv. 25, 12. Es werden für dieſelben 12000 As verausgabt, vgl. Marquardt VI² 483.

211 v. Chr. (543.)
Die ludi Apoll. werden Jahresfeſt. Liv. 26, 23. Erſte Erwähnung des Auftretens eines Mimen (Festus p. 326 M: C. Pompinium libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret etc.).

Die oskiſche Stadt Atella wird erobert, was vielleicht Anlaß zur Einbürgerung der „Atellana" genannten Poſſe in Rom giebt, falls dieſe Poſſe nicht auch in Latium uralt iſt, wie Mommſen, R. G. II³ 738, annimmt. (Liv. 7, 2: postquam lege hac [durch das von Livius Andronikus eingeführte griech. Schauſpiel] fabularum ab risu ac soluto ioco res avocabatur et ludus in artem paullatim verterat, iuventus histrionibus fabellarum actu relicto, ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus iactitare coepit; quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt. quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est. eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis iudicrae, faciant.)

Der Curulädil Craſſus Dives ſchenkt den Schauſpielern als corollaria Kränze von maſſivem Gold und Silber und dazu noch goldene Schleifen. — (Festus p. 326 M.: Müller: quod C. Sulpicio C. Fulvio Coss., M. Calpurnio Pisone praetore urbis faciente ludos, subito ad arma exierint nuntiatio adventus hostium victoresque in theatrum redierint . . . inventum esse ibi C. Pompinium libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret .... At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fulvio coss. (542) factos dicit.)

208 v. Chr. (546.)
Die Apollinarſpiele werden auf den 13. Juli feſtgeſetzt. Liv. 27, 23 (wo ante diem tertium idus Quinctiles ſtatt a. d. III Nonas zu leſen iſt, vgl. Merkel, Proll. ad Ovid. Fast XXVIII, Mommſen, C. I. L. I 396). Vgl. Marquardt VI² 500.

207 v. Chr. (547.)
Livius Andronikus iſt als religiöſer Dichter thätig. Stiftung des collegium scribarum, welchem die poetae, librarii und histriones angehörten (Liv. 27, 37); Festus p. 333 M. Vgl. Schanz, Röm. Littgeſch. p. 29 f.; Mommſen, Hermes 7, 309; Jahn, Berichte der k. ſächſ. Geſellſch. d. Wiſſenſch. 1856, p. 294; Ribbeck, R. D.² I 19. — Die ludi plebei werden mehr als eintägig gefeiert. Liv. 28, 10.

206 v. Chr. (548.)

Der Dichter Naevius wird eingekerkert. Gell. 3, 3, 15, vgl. Schanz a. a. O. p. 31.

204 v. Chr. (550.)

Am 4. April werden zum erſten Male die ludi Megalenses gefeiert. Corp. Inscr. Lat. I 390. Ennius kommt nach Rom.

200 v. Chr. (554.)

An den ludi pleb. wird Plautus' „Stichus" aufgeführt (Didaskalie). Vgl. Studemund, De actae Stichi Plautinae tempore, in Comment. in honorem Th. Mommseni 1877. Die für die öffentl. Spiele zu verwendende Summe wird unbeſtimmt gelaſſen (de pecunia Incerta), vgl. Marquardt VI² 487 f.

194 v. Chr. (560.)

An den ludi Megalenses finden ſceniſche Aufführungen ſtatt. Liv. 31, 54. Der ältere Scipio Africanus (damals zum zweiten Male Konſul) veranlaßt, daß im Theater die Plätze des Senats von denen der übrigen Bürger abgeſondert werden. Dieſe Maßregel verurſacht große Mißſtimmung in der Bürgerſchaft (Liv. 34, 54: horum aedilium ludos Romanos primum senatus a populo secretus spectavit praebuitque sermones etc. — Val. Max. 2, 4, 3 und 4, 5, 1. — Plaut. Aulul. v. 709. — Cic. De harusp. resp. 12, 24). — Vgl. Marquardt VI² 530 A. 2; Ribbeck, R. Tr. p. 648.

191 v. Chr. (563.)

Der Tempel der Mater magna auf dem Palatium wird geweiht, und bei dieſer Gelegenheit finden ſceniſche Spiele ſtatt. Liv. 36, 36 (nach Ritſchls Vermutung, Parerga 294, wurde damals der Pseudolus des Plautus aufgeführt).

191—171 v. Chr. (563—583).

Die ludi Romani werden als zehntägiges Feſt gefeiert. Vgl. Mommſen, Rhein. Muſ. XIV 87, 19.

190 v. Chr. (564.)

Die Apollinariſpiele währen vom 11. bis 13. Juli. Liv. 37, 4 (es wird erzählt, daß am 11. Juli während der Apollinariſpiele eine Sonnenfinſternis eintrat, alſo müſſen dieſe Spiele, welche im J. 208 auf den 13. Juli angeſetzt worden waren, auch ſchon am 11. Juli gefeiert worden ſein).

186 v. Chr. (568.)

Das Volk veranſtaltet für die Spiele des L. Scipio Aſiaticus eine Pfennigkollekte. Plin. N. H. 33, 138.

185 v. Chr. (569.)

Nach gewöhnlicher Annahme wurde P. Terentius Afer in dieſem Jahre geboren; es iſt jedoch ein früheres Jahr anzuſetzen, vgl. Schanz p. 62.

184 v. Chr. (570.)

Plautus ſtirbt. Vgl. Cic. Brut. 15, 60.

179 v. Chr. (575.)

Das theatrum und proscaenium ad Apollinis wird erbaut; mutmaßlich wird gleichzeitig der Verein der mimi parasiti Apollinis geſtiftet. Liv. 40, 51, 3. Vgl. Merkel, Proll. ad Ovidii Fast. p. CCXXXIV; Ritſchl, Parerga p. 217; Marquardt VI² 501 Anm. 3.

174 v. Chr. (580.)

Die Cenſoren laſſen eine ſteinerne Bühne erbauen. Der Staat übernimmt von jetzt ab die Koſten der Einrichtung der Bühne ſowie der Beſchaffung und Unterhaltung des Bühnenapparates unmittelbar auf die Staatskaſſe, während bis dahin die Spielgeber ſie aus der ihnen ſtaatlich bewilligten Pauſchalſumme beſtritten hatten. Liv. 41, 27. Vgl. Mommſen, R. G. II⁷ 442; Ritſchl, Parerga p. 227; Ribbeck, R. Tr. p. 649.

173 v. Chr. (581.)

Die Floraſpiele werden ein ſtehendes Feſt. Ovid. Fast. V, 327 ff.

170 v. Chr. (584.)

L. Accius zu Piſaurum geboren.

169 v. Chr. (585.)

An den ludi Apollinares wird der Thyeſtes des Ennius aufgeführt. Cic. Brut. 20, 78. Vgl. Ritſchl, Parerga p. 292.

167 v. Chr. (587.)

Zur Feier ſeines Triumphes läßt L. Anicius eine griechiſche Schauſpielertruppe nach Rom kommen und dort auftreten. Dem römiſchen Publikum gefällt das gemeſſene Spiel der griechiſchen Künſtler nicht. Erſt als Flötenſpieler und Choreuten eine Art Prügelei in Scene ſetzen, ſind die Zuſchauer befriedigt. (Polyb. b.) Athen. 14, 615 A.

166 v. Chr. (588.)

Aufführung der Andria des Terenz an den ludi Megalenses.

165 v. Chr. (589.)

Die Hecyra des Terenz ſollte an den ludi Megalenses aufgeführt werden. (Didaskalie.)

163 v. Chr. (591.)

Aufführung des Heautontimorumenos des Terenz an den ludi Megalenses.

161 v. Chr. (593.)

Aufführung des Eunuchus des Terenz an den ludi Megalenses und des Phormio an den ludi Romani.

160 v. Chr. (594.)

Aufführung der Hecyra des Terenz an den ludi Romani und der Adelphi bei den Leichenſpielen des Ämilius Paulus.

159 v. Chr. (595.)

Terenz ſtirbt.

155 v. Chr. (599.)

Es wird der Verſuch gemacht, ein ſtehendes Theater zu erbauen, aber dasſelbe wird auf Senatsbeſchluß wieder abgebrochen und das Sitzen im Theater verboten (Liv. epit. 48: cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur, P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consulto destructum est populusque aliquamdiu stans ludos spectavit. — Val. Max. 2, 4, 2. — Vellei. 1, 15. — Appian. b. c. 1, 28. — August. De civ. Dei 1, 31. — Oros. 4, 21). Vgl. Marquardt VI² 530.

Um 150 v. Chr. (604.)

Ambivius Turpio iſt der beliebteſte Schauſpieler.

145 v. Chr. (609.)

Mummius' Triumphalſpiele. Errichtung eines ſtehenden Theaters (Holzbau), das jedoch wieder abgebrochen wird. Tacit. Ann. 14, 21. Bei den Spielen finden vielleicht Wettkämpfe der Dichter ſtatt, vgl. Mommſen, R. G. II[7] 443.

133 (?) v. Chr. (621.)

Einführung des Bühnenvorhangs. Donat. de com., vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655.

123 v. Chr. (631.)

G. Graechus weiſt den Rittern die vierzehn erſten Bänke hinter der Orcheſtra an, welche ſie bis dahin durch Gewohnheitsrecht inne hatten (ſ. das Jahr 82 v. Chr.). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 652; Marquardt VI[2] 534.

115 v. Chr. (639.)

Die Schauſpieler werden durch Beſchluß der Cenſoren aus der Stadt ausgewieſen.

105 v. Chr. (649.)

Einführung der ſtaatlichen Gladiatorenſpiele, vgl. Marquardt VI[2] 555. — D. Laberius (Mimendichter) wird geboren. Vgl. über ihn Macrob. 2, 7, 2 u. 3, 10; Gell. 17, 4, vgl. 16, 7. — Schanz p. 131 f.

Zwiſchen **104** u. **94** v. Chr. (640 bis 650.)

Einführung der Masken, vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 660 f.

99 v. Chr. (655.)

Der Ädil Claudius Pulcher führt die Dekoration ein (Val. Max. 2, 4, 6: Claudius Pulcher scaenam varietate colorum adumbravit vacuis ante pictura tabulis extentam. — Plin. N. H. 35, 4, 23: habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imaginem advolarent). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 653: Marquardt VI[2] 533. Derſelbe Cl. P. vervollkommnet den Theaterdonner (Festus p. 57, 10 M: Claudiana tonitrua appellabantur, quia Claudius instituit, ut ludis post scaenam collectus lapidum ita fieret, ut veri tonitrus similitudinem imitarentur, nam antea leves admodum et parvi sonitus fiebant, cum clavi et lapides in labrum aeneum coicerentur).

Derſelbe Cl. P. ſchenkt den Schauſpielern als corollaria goldene und ſilberne Kränze mit Baſtfäden aus Gold, welche die Blätter zuſammenhielten. Plin. H. N. 21, 3, 6.

91 v. Chr. (663.)

Der Ädil Livius Druſus opfert bei der Ausrichtung der Spiele ſein ganzes Vermögen. Aurel. Vict. de viris ill. c. 66.

87 v. Chr. (667.)

Der Schauſpieler Roscius verzichtet auf jedes Honorar. Cic. pro Roscio com. 8, 23.

82—79 v. Chr. (672—675).

Sullas Diktatur. Sulla verkehrt ungezwungen mit Schauſpielern. Plut. Sulla c. 2 u. 36. Sulla entzieht den Rittern die vierzehn Ehrenbänke (ſ. das Jahr 123 und 67 v. Chr.).

79 v. Chr. (675.)

M. und L. Licinius Lucullus führen die drehbare Hintergrundsdekoration (scaena versatilis) und vermutlich zugleich die drehbaren prismatiſchen Seitencouliſſen ein. Val.

Max. 2, 4, 6. — Vitruv. 5, 7. Vgl. Marquardt VI² 547 f.; Ribbeck, R. Tr. p. 654 verſteht unter der scaena vers(at)ilis die Couliſſen.

78 v. Chr. (676.)

Der Schauſpieler Panurgus wird von Q. Flavius getötet.

77 v. Chr. (677.)

Cicero führt den Prozeß des Schauſpielers Roscius (aus Anlaß der Ermordung des Panurgus).

67 v. Chr. (687.)

Die Ritter erhalten durch die lex des Volkstribunen L. Roscius Otho die ihnen von Sulla genommenen Ehrenplätze zurück. Cic. pro Murena 19, 40, Asconius p. 79 Or.; Velleius 2, 32, 5; Livius periocha 99: ut equitibus Romanis in theatro XIV gradus proximi adsignarentur. — Tacit. Ann. 15, 32: lex Roscia nihil nisi de quattuordecim ordinibus sanxit. — Plut. Cic. 13. Vgl. Ritſchl, Parerga 227; Ribbeck, R. Tr. 651; Marquardt VI² 534.

63 v. Chr. (691.)

Roscius wird bei einer Aufführung durch das Lärmen des Volkes unterbrochen. Macrob. Sat. III 14 (II 10), 12.

62 v. Chr. (692.)

Der Schauſpieler Roscius ſtirbt.

60 v. Chr. (694.)

An den Apollinariſchen Spielen wird das Theater zum erſten Male mit einem Zeltdache überſpannt. Plin. N. H. 19, 6.

59 v. Chr. (695.)

Der Schauſpieler Diphilus erlaubt ſich eine, vom Publikum mit ſtürmiſchem Beifalle aufgenommene, politiſche Anſpielung gegen Gn. Pompejus. Cic. ad Att. 2, 19, 3. Vgl. Ribbeck, R. Tr. 545.

58 v. Chr. (696.)

Der Ädil M. Scaurus läßt ein prachtvolles, auf 80 000 Zuſchauer berechnetes Theatergebäude errichten, das jedoch nach einigen Wochen wieder abgebrochen wird. Plin. N. H. 36, 2, 5 und 15, 115. Derſelbe verleiht den Schauſpieler prächtige Kleidung. Val. Max. 2, 4, 6. — Vgl. Marquardt VI² 533.

57 v. Chr. (697.)

Äſopus feiert als Teucer im Eurysaces des Accius einen glänzenden Triumph. Die Schauſpieler Spinther und Pamphilus. Val. Max. 9, 14, 4.

55 v. Chr. (699.)

Gn. Pompejus läßt das erſte ſteinerne Theater erbauen (Tacit. Ann. 14, 20: quippe erant qui Gnaeum quoque Pompeium incusatum a senioribus ferrent, quod mansuram theatri sedem posuisset). — Plut. Pomp. c. 42 — Plin. N. H. 36, 15, 115. In dieſem Theater wird auch eine Waſſerleitung angelegt. Val. Max. 2, 4, 6. Die zur Aufführung eingereichten Dramen läßt P. durch einen beſonderen Kritiker (Sp. Maccius Turpa) prüfen. Cic. ad fam. VII 1. Äſopus tritt zum letzten Male (vermutlich als Sino im Equus Troianus des Naevius) auf. Cic. ad fam. VII 1, 2.

54 v. Chr. (700.)

Der Schauſpieler Antiphon (Schüler des Äſopus) debütiert an den Apollinariſchen Spielen in der Titelrolle der Andromacha des Ennius. Cic. ad Att. 4, 15, 6. Die Mimin Arbuscula ſpielt mit großem Erfolge. Cic. ad Att. 4, 15, 6. Vgl. Horat. Sat. 1, 10, 76.

53 v. Chr. (701.)

Cato läßt als ſtellvertretender Ädil den Schauſpielern Naturalien (Wein, Schweinefleiſch, Feigen, Gurken, Holz) ſtatt goldener Kränze u. dgl. verabfolgen. Plut. Cat. min. 46.

Um **50** v. Chr. (704.)

Blütezeit des Mimendichters Publilius Syrus. Vgl. über ihn Macrob. II 7; Gell. 17, 14; Plinius, N. H. 35, 199. — Schanz (I) p. 132.

49 ff. v. Chr. (705 ff.)

M. Antonius' Liebesverhältnis mit der Mimin Cytheris. Cic. Phil. II 8, 24 und 27; ad Att. 10, 10, 5 und 15, 22.

45 v. Chr. (709.)

Durch die lex Iulia municipalis (Corp. Inscr. Lat. I p. 122) werden die histriones von municipalen Ehrenämtern ausgeſchloſſen. Etwa um das Jahr 45 werden die ludi Romani als 15tägiges Feſt gefeiert (Cic. Verr. Act. I 10, 31), im folgenden Jahre wurden ſie auf 16 Tage ausgedehnt.

Cäſar nötigt als Diktator den Ritter und Mimendichter Laberius zu einem ſceniſchen Wettkampfe mit Publilius Syrus und zu ſchauſpieleriſchem Auftreten (Laberius hält bei dieſer Gelegenheit den berühmten Prolog). Cäſar ſühnt die dem Lab. damit angethane Schmach durch Verleihung des goldenen Ringes als Zeichen der Wiedereinſetzung in den vorigen Stand und Zahlung eines großen Honorars (D. L. . . . . donatusque quingentis sestertiis. Suet. Caes. 39). Macrob. II 7, 2; Suet. Caes. 39. Cäſar veranſtaltet römiſche und griechiſche Schauſpielaufführungen in allen Stadtteilen (ludos edidit etiam regionatim urbe tota et quidem per omnium linguarum histriones. Suet. Caes. 39).

44 v. Chr. (710.)

Brutus reiſt nach Neapel, um dionyſiſche Künſtler für ludi graeci anzuwerben. Plut. Brut. 21.

43 v. Chr. (711.)

Der Mimendichter Laberius ſtirbt zu Puteoli.

37 v. Chr. (717.)

Das Volk ſteuert zu den (Koſten der) vom kur. Ädilen M. Oppius veranſtalteten Spielen bei. Dio 48, 53.

30 v. Chr. bis **14** n. Chr.

Regierung des C. Julius Cäſar Octavianus Auguſtus. Aug. veranſtaltet im Laufe ſeiner Regierung zahlreiche Schauſpielaufführungen. Suet. Oct. 43, vgl. Tac. Ann. I 54. — Er nötigt Ritter zu ſchauſpieleriſchem Auftreten; als dies aber durch Senatsbeſchluß verboten wird, bringt er nur noch einen freigebornen Zwerg auf die Bühne. Suet. Oct. 43. — Ausſchreitungen der Schauſpieler beſtraft Aug. ſtreng, ſogar durch körperliche Züchtigungen. Suet. Oct. 45. Andrerſeits erklärt er die Schauſpieler für immunes verberum. Tacit. Ann. I 77. — Aug. führt eine neue Sitzordnung ein. Suet. Oct. 44.

29 v. Chr. (725.)

Bei den aktiſchen Triumphalſpielen wird der „Thyeſtes" des Varius aufgeführt (Scholion in der Pariſer Miscellenhdſ. 7530 [vgl. Rhein. Muſ. N. F. I 107]: Lucius Varius cognomento Rufus Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Actiacam victoriam Augusti ludis eius in scaena edidit, pro qua fabula sestertium decies accepit).

28 v. Chr. (726.)

Unter den verarmten Senatoren findet ſich keiner, der die Ädilität übernehmen wollte. Dio 53, 2.

27 v. Chr. (727.)

Das Volk ſteuert zu den Koſten der vom Ädilen C. Egnatius Rufus veranſtalteten Spielen bei. Dio 53, 24.

22 v. Chr. (732.)

Pylades und Bathyllus bilden die beiden Gattungen des Pantomimus aus. Pylades führt die Orcheſterbegleitung beim Pantomimus ein. — Die Leitung der Spiele wird den Prätoren übertragen. Vgl. Marquardt VI² (III).

17 v. Chr. (737.)

Ruheſtörungen im Theater infolge der Rivalität zwiſchen Pylades und Bathyllus. Tac. Ann. I 54; Dio 54, 17. Auguſtus erlaubt den Prätoren, das dreifache der aus der Staatskaſſe angewieſenen Gelder zu Spielen zu verwenden. Dio 54, 17, vgl. Marquardt VI² (III) 489. Wiedereinführung der ludi saeculares durch Auguſtus. Marquardt VI² (III) 388.

13 v. Chr. (741.)

Cornelius Balbus läßt ein Theater erbauen. Das Marcellustheater wird eingeweiht. Vgl. Jordan, Topogr. I 2, 155.

12 v. Chr. (742.)

Die *ἄγγυοι* und *ἀνανδροι* haben beſondere Plätze im Theater. Dio 54, 30.

4 v. Chr. (750.)

L. Annäus Seneca (der Tragiker) wird zu Corduba geboren.

2 v. Chr. (752.)

Der Pantomime Pylades giebt Schauſpiele (Dio 55, 10: *ἐποίησε μὲν οὖν καὶ Πυλάδης ὁ ὀρχηστὴς πανήγυρίν τινα, οὐκ αὐτὸς χειρουγήσας, ἅτε ὑπεργήρως ὤν, ἀλλὰ τῇ τε σκηνῇ τῇ ἀρχικῇ καὶ τοῖς ἀναλώμασιν*).

14—37 n. Chr.

Regierung des Tiberius. Tib. verbannt die Cliquenführer und Schauſpieler, beſchränkt die Ausgaben für die Spiele. Suet. Tib. 37.

12 n. Chr.

Die Pantomimen und domini factionum veranſtalten Spiele (Dio 56, 27: *καὶ πανήγυρις ἔξω τῶν νενομισμένων ὑπό τε τῶν ὀρχηστῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἱπποτρόφων ἐποιήθη*).

14 n. Chr.

Die ludi Augustales werden als Jahresfeſt eingeſetzt (ihr erſter Urſprung datiert von der Rückkehr Octavians aus dem Oriente, 12. Okt. 19 v. Chr.). Die Kaiſerin Livia ſtiftet zu Ehren Auguſtus' die ludi Palatini. (Corp. inscr. lat. I p. 385). Marquardt VI² (III) 490. Bei der Feier der Auguſtalien entſtehen durch die Rivalität der Schauſpieler Unruhen. Tac. Ann. I 54.

15 n. Chr.

Im Theater finden Unruhen ſtatt, welche ſogar zu Blutvergießen führen. Der Centurio und mehrere Soldaten der prätorianiſchen Kohorte werden getötet, ein Tribun wird verwundet. Dieſe Ereigniſſe geben Veranlaſſung zu Beratungen und Beſchlüſſen des Senats. Es wird ſogar beantragt, daß den Prätoren das ius virgarum gegen die Schauſpieler zuſtehen ſolle. Beſchloſſen werden eine Normierung der Beſoldung und Maßregeln gegen die Zügelloſigkeit der Claqueurs (fautores). Auch wird verboten, daß ein Senator das Haus eines Pantomimen betrete und daß Ritter einem Pantomimen öffentlich das Geleit geben. Tac. Ann. I 77; Dio 57, 11.

22 n. Chr.

Die scaena des Pompejustheaters wird durch eine Feuersbrunſt zerſtört, aber ſpäter wieder aufgebaut. Tacit. Ann. III 72, VI 45.

22 (oder 23?) n. Chr.

Tiberius richtet an den Senat eine Beſchwerde über die Zuchtloſigkeit der Schauſpieler und über die Sittenloſigkeit der Atellanen (Tac. Ann. 4, 14: Caesar de immodestia histrionum rettulit: multa ab iis in publicum seditiose, foeda per domos temptari; Oscum quondam iudicrum, levissimae apud vulgum oblectationis, eo flagitiorum et virium venisse, ut auctoritate patrum coercendum sit). Infolgedeſſen werden die Schauſpieler aus Italien verbannt (Tac. l. l. pulsi tum histriones Italia; vgl. Suet. Tib. 37).

24 n. Chr.

Die Kaiſerin erhält ihren Theaterplatz unter den Veſtalinnen angewieſen. Tac. Ann. 4, 16.

25 n. Chr.

Dreizehn Freigelaſſene laſſen lateiniſche und griechiſche Schauſpiele aufführen (vom 24. Febr. bis 1. März) „et populo crustulum et mulsum dederunt“ (Orelli 2546).

32 n. Chr.

Junius Gallio beantragt, daß die Prätorianer nach abgeleiſteten Dienſtjahren das Recht erhalten ſollen, im Theater auf den Bänken der Ritter zu ſitzen. Tiberius weiſt dieſen Antrag zurück.

37—41 n. Chr.

Regierung des Caligula. Caligula geſtattet gleich bei ſeinem Regierungsantritte den verbannten Schauſpielern die Rückkehr. Dio 59, 2. Unter Caligula blüht der Mimendichter Lentulus (ſ. Greyfars Schrift über den Mimus p. 297). Einen Atellanendichter, der ſich einen auf den Kaiſer deutbaren Scherz erlaubt hatte, ließ Caligula in der Arena des Amphitheaters lebendig verbrennen. Suet. Calig. 27. Calig. ſteht zu dem Pantomimen Mneſter in einem unſittlichen Verhältniſſe. Suet. Calig. 36 und 55 (vgl. auch 57). Unter Caligula wird der Mimus „Laureolus“ (vgl. 81—90 n. Chr.) mit ekelhaftem Realismus aufgeführt. Suet. Calig. 57.

40 n. Chr.

Die Pantomimen veranſtalten öffentliche Spiele (Dio 59, 24: *καὶ τινα καὶ οἱ ἐκ τῆς ὀρχήστρας πανήγυρίν τε ἐπετέλεσαν καὶ θέαν παρέχοντο*).

41 n. Chr.

Am 23. Januar (dem Tage vor Caligulas Ermordung) wird ein Pantomimus „Cinyras und Myrrha“ aufgeführt. Ioseph. Ant. Iud. 19, 94 (1, 13).

41—54 n. Chr.

Regierung des Kaiſers Claudius. Claudius veranſtaltet mehrere prächtige Schauſpiele. Suet. Claud. 21. Er feiert ſehr verfrühte Säcularſpiele. Suet. Claud. 21. Einem Freigelaſſenen gewährt er das Recht, öffentliche Schauſpiele zu geben. Suet. Claud. 28.

44 n. Chr.

Die Bühnenmitglieder veranſtalten öffentliche Spiele (Dio 60, 23: *καὶ ἄλλην δέ τινα πανήγυριν, ἐπὶ τῇ νίκῃ* [über die Britannier] *καὶ αὐτήν, οἱ περὶ τὴν σκηνὴν τεχνῖται, συγχωρηθέν σφισιν ὑπὸ τῆς βουλῆς ἐποίησαν*).

48 n. Chr.

Der Pantomime Mneſter wird hingerichtet.

51 n. Chr.

Die vom Staate gezahlten Spielgelder betragen für die ludi Romani 760000, für die plebei 600000, für die Apollinares 380000 Seſt. Vgl. Marquardt, Staatsverw. III² 488.

54—68 n. Chr.

Regierung Neros. Über die Theaterverhältniſſe zur Zeit Neros vgl. Tacit. Ann. XIV 20 u. 21. Nero hegt für das Theater ein ſchimpflich lebhaftes Intereſſe; er nötigt Perſonen vornehmen Standes, ſogar Frauen, zu ſchauſpieleriſchem Auftreten, er ſelbſt tritt als Citharöde auf. Tac. Ann. 14, 14 und 15, 33; Suet. Nero 11. Nero beteiligt ſich perſönlich an Theatertumulten. Suet. Nero 26 (am Schluß). Die Pantomimen werden einmal verbannt, Suet. Nero 16, ebenſo der Atellanenſpieler Datus (weil er ſich Anſpielungen auf Nero erlaubt hatte) Suet. Nero 39. Den mit ihm rivaliſierenden Tragöden Epirotes läßt Nero durch ſeine Schauſpieler töten (Pseudo-Lucian, Nero c. 9: *εἰςπέμπει Νέρων ἐπ' ὀκριβάντων* [d. h. auf Kothurnen] *τοὺς ἑαυτοῦ ὑποκριτὰς οἷον προςήκοντάς τι πράγματι*). Über Nero als Schauſpieler vgl. Suet. Nero 21; Iuv. VIII 223; Dio 43, 9 u. 22 (darnach trat Nero als Sänger in tragiſchen Rollen z. B. als gebärende Canace, als Oreſt, als geblendeter und verbannter Ödipus, als raſender Herkules auf). Nero richtet nach griechiſchem Muſter einen alle fünf Jahre ſtattfindenden ſceniſchen Wettkampf ein. Tac. Ann. 14, 20. Unter Neros Regierung wird bei Aufführung der Togata „Incendium“ des Afranius ein Haus wirklich in Brand geſteckt und geplündert. Suet. Nero 11. Mancherlei Theatervorfälle aus Neros Zeit berichtet ebenfalls Sueton (Nero 12). So z. B. die Aufführung einer die Paſiphaëmythe ſehr realiſtiſch darſtellenden Pyrrhicha und die Anwendung einer Flugmaſchine bei Aufführung der Ikarusmythe, wobei der betr. Schauſpieler aus der Höhe herabſtürzte und den nahe dabei ſitzenden Kaiſer mit ſeinem Blute beſpritzte.

55 n. Chr.

Nero hebt die Theaterwache auf, die bis dahin von einer prätorianiſchen Kohorte gehalten worden war. Tac. Ann. 13, 24; Dio 61, 8.

56 n. Chr.

Die im Vorjahre aufgehobene Theaterwache wird wieder hergeſtellt, da im Theater Unruhen ſtattgefunden hatten, in Folge deren Schauſpieler aus Italien verwieſen werden. Tac. Ann. 13, 25. Der Pantomime Paris gewinnt einen Prozeß um 10000 Seſt. gegen ſeine frühere Herrin Domitia, Tante Neros. Digg. XII 4, 3, § 5, vgl. Tac. Ann. 13, 27.

59 n. Chr.

Nero veranſtaltet zur Feier der Ermordung ſeiner Mutter Agrippina ein großes Theaterfeſt (Dio 61, 17: *ἐν πέντε καὶ ἓξ ἅμα θεάτροις ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας* etc.). Nero feiert in einem im Gajanum erbauten Theater die Iuvenalia, in denen er zum erſten Male als Citharöde auftritt. Tac. Ann. 14, 15 und 15, 33; Suet. Nero 11; Dio 61, 19 f.

65 n. Chr.

L. Annäus Seneca ſtirbt.

67 n. Chr.

Der Pantomime Paris wird hingerichtet, wie man ſagt, auf Veranlaſſung Neros, der in ihm einen ernſten Gegner erblickt habe. Suet. Nero 54.

68—69 n. Chr.

Regierung Galbas. Als Galba nach Rom kommt, findet im Theater bei Aufführung einer Atellane eine Kundgebung des Publikums gegen den Kaiſer ſtatt. Suet. Galba 13.

69—79 n. Chr.

Regierung Veſpaſians. Bei der Einweihung des wiederhergeſtellten Marcellustheaters zahlt Veſp. den Schauſpielern ungewöhnlich hohe Honorare (Suet. Vesp. 19: Ludis, per quos scaena Marcelliani theatri restituta dedicabatur, vetera quoque acroamata revocavit. Apollinari tragoedo quadringenta, Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena, quibus minimum quadragena sestertia, super plurimas coronas aureas, dedit).

79 n. Chr.

Bei dem Leichenbegängniſſe Veſpaſians verſpottet der Archimime Favor den toten Kaiſer wegen ſeines Geizes. Suet. Vesp. 19.

79—81 n. Chr.

Regierung des Titus. Titus enthält ſich jeder anſtößigen Beziehung zum Theater. Suet. Tit. 7.

81—90 n. Chr.

Regierung Domitians. Dom. verbietet den Schauſpielern das Betreten der öffentlichen Bühne, geſtattet ihnen aber das Spiel in Privathäuſern (Suet. Dom. 7: interdixit histrionibus scaenam, intra domum quidem exercendi artem iure concesso). Domit. bemüht ſich um Wiederherſtellung der Ordnung im Theater (Suet. Domit. 8: suscepta morum correctione licentiam theatralem promiscue in equite spectandi inhibuit). Domit. feiert auf dem Albanum die Juvenalia. Dio 67, 14. Domitian läßt den Pantomimen Helvidius hinrichten, weil er ſich von ihm verſpottet glaubt, ebenſo einen anderen Pantomimen (einen Schüler des Paris). Suet. Dom. 10. Bei Aufführung des Räubermimus „Laureolus“ (vgl. 37—41 n. Chr.) des Lentulus läßt Domitian den Verbrecher, welcher die Rolle des Laureolus übernehmen mußte, wirklich kreuzigen. Martial. de spect. 7.

93 n. Chr.

L. Arruntius Stella feiert die Beendigung des ſarmatiſchen Krieges durch prachtvolle Spiele. Mart. 8, 78.

96—98 n. Chr.

Regierung Nervas. Nerva geſtattet das Wiederauftreten der Pantomimen, ſchränkt aber die Ausgaben für die Spiele ein. Dio 68, 2.

98—117 n. Chr.

Regierung Trajans. Trajan unterſagt (in Übereinſtimmung mit der öffentlichen Meinung) die pantomimiſchen Aufführungen (Plin. Paneg. 46); ſpäter (nach 106) werden ſie allerdings wieder geſtattet, zumal da Trajan ſelbſt ſie liebt und beſonders den Pantomimen Pylades II. begünſtigt (Dio 68, 10). Trajan errichtet auf dem Campus Martius ein Theater. Vita Hadr. 9. — Über Pantomimen in Privathäuſern zur Zeit Trajans und das verſchiedene Verhalten Perſonen höherer Stände zu ihnen macht intereſſante Angaben Plinius Epp. 7, 24.

117—138 n. Chr.

Regierung Hadrians. Hadrian läßt „contra omnium vota" das von Trajan auf dem Campus Martius errichtete Theater wieder abbrechen. Vita Hadr. 9. Hadrian läßt ſeine Hofpantomimen öffentlich auftreten. Vita Hadr. 19.

138—161 n. Chr.

Regierung des Antoninus Pius. A. P. ſchränkt die Ausgaben für die Spiele ein (es werden jedoch nur die Gladiatorenſpiele genannt). Vita Ant. P. 12.

169 n. Chr.

Der Archimime L. Aelius Eutyches iſt Dekurio von Bovillae; bei der feierlichen Einweihung einer von der Mimengenoſſenſchaft ihm errichteten Bildſäule veranſtaltet er eine große Geldverteilung an ſämtliche Einwohner der Stadt (Inſchrift bei Orelli 2625).

161—180 n. Chr.

Regierung des Marcus Aurelius Antoninus (bis 172 gemeinſam mit L. Verus). M. Aurel. und L. Verus werden von dem Mimendichter Marullus verſpottet (Hist. Aug. Vit. M. Anton. 8), ebenſo erfährt Aurels leichtfertige Gemahlin Fauſtina den Spott der Mimen (Vit. M. Anton. 29), obwohl ſie mit Pantomimen Liebesverhältniſſe hat (Vit. M. Anton. 23).

180—192 n. Chr.

Regierung des Commodus. Commodus wird in Mimen verſpottet. Hist. Aug. Comm. 3. Unter Commodus' Regierung ſchreibt Pollux ſein Onomaſtikon.

203 n. Chr.

An den ludi Palatini (Dio 76, 3: *ἐν ταῖς θεωρίαις ταῖς ἐν τῷ παλατίῳ ἥρωσι πεποιημέναις*) wird Plautianus im Theater ermordet. Chron. min. I p. 226 Mommsen.

211—217 n. Chr.

Regierung Caracallas. Caracalla erhebt den Pantomimen Theokrit zum Feldherrn eines Heeres in Armenien. Dio 72, 21.

218—222 n. Chr.

Regierung des Heliogabalus. Heliogabal ſchenkt den Schauſpielern koſtbare Gewänder. Vita Al. Sev. 32. Einen Schauſpieler macht er zum Militärgouverneur von Rom. Vita Heliog. 12.

222—235 n. Chr.

Regierung des Alexander Severus. Alex. Sev. zeigt ſich knauſerig in der Beſoldung und Beſchenkung der Schauſpieler, Vita Al. Sev. 32; er läßt ſeine Hofpantomimen öffentlich auftreten (Vita Alex. Sev.: pantomimos populo donavit).

235—238 n. Chr.

Regierung des Maximinus. Maximinus wird in Mimen verspottet. Hist. Aug. Vita Max. II c. 9.

238—244 n. Chr.

Regierung Gordians I. Gordian veranstaltet in vielen Städten Italiens scenische Spiele (Hist. Aug. Vita Gord. c. 4: de proprio per quadriduum ludos scaenicos et Iuvenalia edidit [?]).

B. Übersicht über die Realien und Personalien des römischen Theaters.

Acherontische Stiege s. Stiege.

Altar. Auf der römischen Bühne befanden sich zwei Altäre (Donat. de com. p. 11, 11: in scaena duae arae poni solebant, dextera Liberi, sinistra eius dei, cui ludi fiebant).

Amphion, ein schlechter Schauspieler („*Ὄνος λύρας*" Varro Sat. frg. 367 B., vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 677).

Ankündigung. Die Ankündigung einer Vorstellung erfolgte in angemessener Zeit vorher durch Herolde und durch Programme (ludorum ordo), vgl. Seneca, Epp. 117, 30. Das Programm bestand wohl in einer an den Straßen aufgeschriebenen Anzeige.

Außerdem fand unmittelbar vor der Aufführung jedes Dramas eine Ankündigung (pronuntiatio) des Titels und Inhaltes desselben von der Bühne aus statt. Endlich gab auch der Prolog Mitteilungen über das, was der Zuschauer von der Aufführung zu erwarten hatte.

Anspielungen. Die Schauspieler gestatteten sich in späterer Zeit häufig Anspielungen politischer Art, selbst gegen den Kaiser, so z. B. (Diphilus) gegen Pompejus (Cic. ad Att. 2, 19, 3), (Laberius) gegen Cäsar (Macrob. Sat. II 7), gegen Augustus (Suet. Aug. 43 und 68), gegen Tiberius (Suet. Tib. 45), gegen Caligula (Suet. Calig. 27), gegen Nero (Suet. Nero 39), gegen Galba (Suet. Galba 12), bei Vespasians Bestattung (Suet Vesp. 19), gegen Domitian (Suet. Domit. 10), gegen Marc Aurel und L. Verus (Hist. Aug. M. Antonin. 8), gegen Faustina (ibid. c. 29), gegen Commodus (Hist. Aug. Comm. c. 3), gegen Maximinus (Hist. Aug. Maximin. II c. 9). Meist ließen die Machthaber derartige Theaterwitze, welche vom Publikum mit lautem Beifalle aufgenommen zu werden pflegten, straflos hingehen, zuweilen aber nahmen sie doch grausame Rache, so ließ z. B. Caligula einen Schauspieler lebendig verbrennen (Suet. Calig. 27). Auch Anspielungen nicht politischer, aber beleidigender Art haben sich die Schauspieler, besonders die Mimen, gegen bekannte Persönlichkeiten oft erlaubt. So haben z. B. die Dichter Accius und Lucilius wegen solcher gegen sie gerichteter Angriffe gerichtliche Klage angestrengt, freilich nur der erste mit Erfolg (Cornif. 1, 14, 24 und 2, 13, 19). Namentlich auch verstanden sich die Mimen auf die karrikierte Porträtierung bestimmter Personen. S. den Artikel Gesichtskomik.

Apelles, Tragöde zu Caligulas Zeit.

Apolaustus s. Memphis.

Apollinarspiele s. ludi Apollinares.

Arbuscula, berühmte Mime zu Ciceros Zeit. Cic. ad Att. IV 15; Horat. sat. 1, 10, 76. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 284.

Archimimus, der Direktor einer Truppe von Mimen (ſ. d.).

Äſopus, Clodius (oder Claudius), berühmter Schauſpieler, vorwiegend Tragöde (Quintil. XI 3, 111), doch auch als Komöde tüchtig (wenn Cic. Or. 31, 109 auf Äſopus zu beziehen iſt; vgl. auch Cic. de Div. I 80; Horat. Ep. II 1, 82), mit Cicero befreundet, dem er auch politiſch zur Seite ſtand (Cic. pro Sest. 56, 120; 57, 121; 58, 123). Äſopus erwarb durch ſeine Kunſt ſo erhebliche Summen, daß er, obwohl er ſelbſt großen Aufwand machte (Plin. N. H. 10, 141), doch ſeinem Adoptivſohne ein höchſt anſehnliches Vermögen hinterließ, welches von dieſem in toller Verſchwendung durchgebracht wurde (Val. Max. 9, 1, 2; Plin. N. H. 9, 122; Horat. Sat. 2, 3, 239) Vgl. über Äſ. auch Plut. Cic. 5. Ausführlicher hat über Äſ. Ribbeck, R. Tr (am Schluſſe des Abſchnittes über das Theaterweſen), gehandelt.

Atellane ſ. Fabula Atellana.

Aufführungen. Regelmäßige Theateraufführungen fanden ſtatt an beſtimmten ſtaatlichen religiöſen Feſten (ludi Romani, Plebei, Megalenses, Florales, Saeculares, in ſpäterer Zeit auch an den ludi Palatini und an den Iuvenalia). Die Geſamtzahl der regelmäßigen Spieltage betrug (unter Auguſtus) etwa 50. Dazu kamen aber noch Wiederholungen infolge von Instauratio (ſ. d.) ſowie außerordentliche Aufführungen bei beſonderen öffentlichen oder privaten Anläſſen (Triumphzüge, Leichenbegängniſſe, Geburtstage der Kaiſer, Konſulatsfeſte ꝛc.). Die Koſten der A. an den ſtaatlichen Feſten trug die Staatskaſſe, doch überſchritten die ſpielgebenden Beamten (Ädilen, Prätoren) häufig den dafür ausgeſetzten Betrag und ſchoſſen aus ihrem Vermögen zu. Die Koſten der nichtſtaatlichen, aber öffentlichen Aufführungen wurden von den betr. Privaten beſtritten, doch ſcheint der Staat die Benutzung des Theatergebäudes unentgeltlich geſtattet zu haben.

Die Aufführungen wurden durch Herolde und Programme angekündigt (Seneca Epp. 117, 30); ſie fanden, wie es ſcheint, meiſt am Morgen ſtatt, ielten (und erſt in ſpäter Zeit) in der Nacht. Gewöhnlich wurde täglich 1 Stück gegeben.

Aulăum ſ. Vorhang.

Balkon. Ein Balkon (maenianum) war an der ein Privathaus darſtellenden Hintergrundsdekoration (scaena comica) angebracht und ſcheint in mannigfacher Weiſe benutzt worden zu ſein.

Bastlla, Mimin (Ende des 2. Jahrh. ?); ihre Grabſchrift im Corp. inscr. graec. III p. 1023. Vgl. Gryſar p. 284.

Bathyllus, aus Alexandria gebürtig, Freigelaſſener des Mäcenas, berühmter Pantomime, Begründer des tragiſchen Pantomimus, wie Pylades (ſ. d.) der des komiſchen. (Seneca Controv. epit. III praef.: Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant, vgl. auch Nat. Quaest. 7, 32, 5. — Plut. Quaest. conviv. VII 8, 3: *ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν . . . δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν τοῦ Κόρδακος ἁπτομένην, Ἠχοῦς ἢ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἔρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην.* — Vgl. auch Tac. Ann. 1, 54, 3. — Über die Meiſterſchaft des B. in der Darſtellung der Leda ſ. Iuv. VI 63 ff. — Vgl. Gryſar, Rhein. Muſ., Bd. 2 p. 76; Jahn zu Perſius 5, 123.) — Vielleicht ein Nachkomme des B. war ein gleichnamiger Tänzer zu Domitians Zeit, vgl. Weidner zu Iuv. 6, 63. Jedoch kann man auch annehmen, daß Bathyllus (wie Paris) ein beliebter Künſtlername geworden ſei.

Beifall. Beifallsbezeugungen wurden den Schauſpielern durch Händeklatſchen und durch Zurufe erwieſen.

Beſoldung ſ. Honorar.

Bilderhandſchriften des Terenz. Mehrere Handſchr. der Komödien des Terenz ſind mit Illuſtrationen (Abbildungen der Masken und Scenenbilder [Darſtellungen der in jeder Scene auftretenden Perſonen in einem beſtimmten Moment]) ausgeſtattet. Es ſind folgende Handſchr.; 1. Vaticanus 3868 (9. Jahrh., farbige Bilder), veröffentlicht: a) von Ch. v. Berger, Commentatio de personis vulgo larvis seu mascheris. Frankfurt und Leipzig 1723; b) in der Ausg. des Terenz, Urbino 1736; c) in der Ausg. des Terenz, Rom 1767; d) Proben der Abbildungen bei d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, t. V. pl. 35 ſ. 2. Parisinus 7899 (9. Jahrh., ſchwarze, durch eingezeichnete Linien ſchattierte Bilder mit architektoniſchem, immer wechſelndem Hintergrunde, die Masken und die Bilder zur erſten Scene jedes Aktes bei Mme Dacier, Les Comédies de Térence, Rotterdam 1717, 3 Bde. 3. Ambrosianus H 75 inf. (10. Jahrh.), die im Vat. fehlenden Bilder veröffentlicht in A. Mais Ausgabe der Fragmente des Plautus, Mailand 1815. 4. Lipsiensis XVIII n. 26 (10. Jahrh.), nur die zehn erſten Scenen der Andria. 5. Vaticanus 3305 (12. oder 13. Jahrh.), nur einige Bruchſtücke. Nach Sittl (die Gebärden der Griechen und Römer [Leipzig 1891] p. 205 ſ.) gehen dieſe Scenenbilder auf eine gemeinſame Vorlage zurück, welche — allerdings vielleicht auf Grund eines Codex des 4. oder 5. Jahrh. — in der karolingiſchen Renaiſſance entſtanden ſein ſoll.

Billets ſ. Theatermarken.

Budget. Da im römiſchen (Staats-)Theater kein Eintrittsgeld erhoben wurde (oder doch nur ausnahmsweiſe für bevorzugte Plätze), ſo ſtanden im Theaterbudget den Ausgaben keine Einnahmen gegenüber. Die Ausgaben aber waren erheblich, freilich laſſen ſie ſich im einzelnen nicht berechnen, da die uns überlieferten Angaben über die Koſten der öffentl. Spiele ſich auf die geſamten Spiele, nicht bloß auf die ſceniſchen, beziehen, welche letzteren im Vergleich zu den circenſiſchen und amphitheatraliſchen noch verhältnismäßig niedrig geweſen ſein mögen. In der alten Zeit war im Staatshaushalte der Ertrag der heiligen Haine (lucar) zur Deckung der Spielkoſten beſtimmt, erwies ſich aber ſehr bald als unzulänglich. Siehe auch den Artikel Koſten.

Bühne. Die Bühne (pulpitum) des römiſchen Theaters war ſehr geräumig, namentlich auch tief, und lag etwa 5 Fuß über der (zu Sitzplätzen benutzten) Orcheſtra, mit dieſer durch eine Treppe verbunden, vgl. Suet. Caes. 39 (Vitruv. 5, 6: Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam [cf. 5, 8]. In orchestra autem senatorum sint sedibus loca designata, et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, ut qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus . . . . scaenae longitudo ad orchestrae diametrum duplex fieri debet). Vgl. Marquardt VI² (III) 532.

Cantica. Die mit Flötenbegleitung vorgetragenen recitativiſchen, melodramatiſchen oder eigentlichen Geſangsſcenen der römiſchen Dramen im Gegenſatz zu den deklamatoriſch vorgetragenen trimetriſchen Scenen, den ſog. De- oder Diverbien (ſ. d.). Vgl. Gryſar, Über das Canticum und den Chor in der römiſchen Trag. (Sitzungsb. der Wiener Akad. der Wiſſenſch. 1855 Bd. 15 p. 365 ff.); Ribbeck, R. Tr. p. 634; Marquardt VI² 544.

Catullus (Q. Lutatius), Mimendichter der erſten Kaiſerzeit, Verfaſſer des „Phasma" Iuv. 8, 185 und 13, 110. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 299.

Cavea, der Zuſchauerraum des röm. Theaters, amphitheatraliſch anſteigend, durch vertikale Treppen in eine Anzahl von cunei (ſ. Cuneus) geteilt.

Centunculus, ein aus Lappen zusammengeflickter, bunter (namentlich) safrangelber Harlekinsrock, den die Mimen trugen. Vgl. Gryfar a. a. O. p. 270.

Chor. Der Chor trat in dem römischen Drama nur in der Tragödie auf, in dieser aber war er mehr als in der griechischen Tragödie an der Handlung beteiligt. Seinen Standort hatte der Chor mit den Schauspielern auf der Bühne selbst. Eine Choregie fand auf dem römischen Theater nicht statt. (Diomed. p. 491, 27 K: quando enim chorus canebat, choricis tibiis i. e. choraulicis artifex concinebat, in canticis autem pythaulicis responsabat).

Choragium, summum ch., kaiserliches Gebäude zur Aufbewahrung der Theaterkostüme und des Bühnenapparates (Vitruv. 5, 9: post scaenam porticus sunt constituendae, uti . . . choragia laxamentum habeant ad comparandum).

Choragus, Kostümverleiher oder -lieferant (Plaut. Pers. 159, Trinumm. 858). S. Kleidung. — Nach einem Terenzscholion (zu Eun. V 4, 45) scheint der Chorag (aber doch wohl nur gelegentlich) auch die Funktionen des Regisseurs versehen zu haben, vgl. Weinberger, Wiener Studien XIV 123. — Mommsen (Röm. Gesch. I⁸ 888) wollte den Chorag mit dem dominus gregis identificieren.

Cincius Faliscus s. Masken.

Claque. Das Unwesen der Claque war auf dem römischen Theater, wie überhaupt das Parteitreiben, in der Kaiserzeit sehr ausgebildet. Die Frechheit der Claqueurs (fautores) gab der Regierung wiederholt Anlaß zu Beschwerde und zu polizeilichen Maßregeln. Tacit. Ann. 14, 14; Suet. Nero 20; Dio 61, 20; (Ammian. 28, 4, 32).

Claudius Pulcher, Curulädil im J. 99 v. Chr., führte die Hintergrundsdekoration ein und vervollkommnete den Theaterdonner (s. die Artikel Dekoration und Donner sowie in A das Jahr 99 v. Chr.).

Collegium artificum Dionysiacorum oder **scenicorum** s. Schauspielervereinigungen.

Collegium scribarum et histrionum s. Dichter- und Schauspielerzunft.

Corollaria. Corollaria sind Ehrengaben, welche (außer dem Honorar) von den Spielgebern verliehen wurden. Sie bestanden ursprünglich in Naturalien (Feigen, Fleisch Wein und dgl.), vgl. Plut. Cato min. 46, später in Kränzen von Gold- und Silberblech oder auch von wirklichem Edelmetall, zum Überfluß wohl noch mit kostbaren Schleifen (lemnisci) geschmückt (Plin. N. H. 21, 3, 6). In noch späterer Zeit mögen die C. in baarem Golde ausgezahlt worden sein. Heliogabal verlieh als C. prächtige Gewänder, welche der sparsame Alexander Severus dann wieder in Wegfall bringen ließ. (Vita Alex. Sev. 32.)

Coulissen. Die auf dem griechischen Theater üblichen dreiseitigen, auf Zapfen drehbaren Coulissen wurden in Rom wahrscheinlich erst von M. und L. Licinius Lucullus im Jahre 79 v. Chr. eingeführt. Val. Max. II 4, 6; Vitruv. 5, 7; Serv. zu Verg. Georg. III 24 bezieht sich wohl richtiger auf die Hintergrundsdekoration. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 654.

Cuneus. Cunei sind die keilförmigen, durch die vertikalen Treppen gebildeten Abteilungen des Zuschauerraumes im röm. Theater. Die Cunei (κερκίδες) pflegten nach Göttern und hervorragenden Persönlichkeiten benannt zu werden und gaben die Grundlage ab für die Sitzordnung des Publikums (abgesehen von den Hoflogen, der Orchestra und den Bänken der Ritter).

Curien. In Städten mit Curienverfassung war jeder Curie im Theater eine besondere Abteilung zugewiesen. Corp. Inscr. Lat. VIII 3293 und 5276. Vgl. Marquardt VI² (III) 538 A. 1; Benndorf a. a. O. p. 13.

Cytheris, gefeierte Mimin zu Ciceros Zeit, Geliebte des Eutrapolus und dann (im J. 49 f.) des Antonius. Cic. Phil. II 8, 24 und 27, XIII 2, 3 u. 11; ad Att. 10, 10, 5 u. 15, 22.

Decoctores, heruntergekommene, in Bankerott geratene Ritter; sie erhielten durch die lex Roscia (67 v. Chr.) einen besonderen Platz im Theater.

Dekoration. Gemalte Hintergrundsdekorationen wurden auf dem römischen Theater zuerst durch Claudius Pulcher im J. 99 v. Chr. eingeführt. Val. Max. 2, 4, 6. — Plin. N. H. 35, 7, 23 a. Hinsichtlich der Darstellung unterschied man drei Dekorationen (Vitruv. 5, 8): scaena tragica (Königspalast), scaena comica (Privathaus mit Fenstern und Balkon), scaena satyrica (Landschaft mit Bäumen, Bergen, Höhlen). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 654.

In Bezug auf die mechanische Einrichtung war die Hintergrundsdekoration entweder drehbar (versilis oder versatilis) oder (nach den Seiten hin) verschiebbar. (Servius zu Verg. Georg. 3, 24: scaena autem quae fiebat aut versilis erat aut ductilis. Versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam vertebatur et aliae picturae faciem ostendebat, ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior . . ., quod Varro et Suetonius memorant).

Demetrias, berühmter Schauspieler zu Quintilians Zeit. Quintil. 11, 3, 178; Iuv. III 99.

Deverbia oder **Diverbia**, die in Senaren geschriebenen, für den deklamatorischen Vortrag, nicht, wie die Cantica (s. d.), zum Gesang bestimmten Scenen der Dramen. (Donat. de com.: diverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musicae factis. Neque enim omnia isdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis: modos cantici (für den letzteren sinnlosen Satz ist nach Ritschl zu lesen: ut significant, qui tres notas in scaenis ponunt, quae continent mutatos modos cantici. Es dürfte indessen völlig genügen, den Satz ut significent qui tres numeros in comoediis ponant, qui tres continent mutatos modos cantici statt des Accusatios mutatos modos den Nom. mutati modi zu setzen: „Die Cantica werden nicht vom Dichter, sondern von einem Musikverständigen komponiert. Denn in einem Canticum wird nicht alles nach denselben Melodieen vorgetragen, sondern die Melodieen werden oft gewechselt.") Vgl. Marquardt VI² (III) 544 Anm. 2 u. 6.

Dichter. Die für das Theater schreibenden Dichter verkauften ihre Dramen an einen Theaterdirektor, der sie beliebig oft aufführen lassen durfte. Für Neubearbeitung bereits gegebener Stücke wurde ein abermaliges Honorar gezahlt (s. den Artikel „Honorare der Dichter").

In der älteren Zeit traten Bühnendichter auch selbst als Schauspieler auf, wie dies bereits Livius Andronikus gethan hatte. Auch die musikalische Komposition der für den Gesangvortrag bestimmten Scenen der Dramen wurde in der älteren Zeit von den Dichtern vollzogen. Vgl. Deverbia.

Dichter- und Schauspielerzunft. Im J. 207 v. Chr. wurde in Anerkennung der Dichtungen, welche Liv. Andronikus in staatlichem Auftrage verfaßt hatte, den Dichtern und Schauspielern gestattet, eine Zunft zu bilden und im Minervatempel auf dem Aventin zu Gottesdiensten und Beratungen zusammenzutreten (Festus p. 333: cum Livius Andronicus bello Punico secundo scripsisset carmen, quod a virginibus est cantatum, quia prosperius resp. populi romani geri coepta est, publice adtributa est et in Aventino aedis Minervae, in qua liceret scribis histrionibusque consistere ac dona ponere in honorem Livi, quia is et scribebat fabulas et agebat). Vgl. Schanz, Gesch. der röm. Litt. I p. 29 f.

Diphilus, Schauſpieler, bekannt durch eine politiſche Anſpielung gegen Pompejus. Cic. ad Att. 2, 19, 3.

Dissignator (auch curator ludorum genannt), Beamter zur Platzanweiſung im Theater; er hatte Liktoren bei ſich. Prolog zu Plautus Poenulus v. 17 ff. Vgl. Ritſchl, Parerga p. 219. Unter Domitian und wohl auch ſonſt bekleideten Freigelaſſene dieſes Amt. Martial. 5, 8, 14, 25 u. 5, 23, 27; 6, 9. Ulpian. Dig. 3, 2, 4, 1. Vgl. Marquardt VI² 537.

Dominus gregis, der Direktor und techniſche Leiter, meiſt wohl auch erſter Schauſpieler einer Truppe. — Daß bei Schauſpielen, welche ein zahlreicheres Perſonal erforderten, zwei domini gregis thätig geweſen ſeien, iſt mehrfach behauptet worden (z. B. von Schöll in den Jahrb. f. Philol. und Päd. Bd. 119 p. 41), aber nicht bewieſen worden (vgl. Weinberger in Wiener Stud. XIV 124).

Donatus, Aelius, Grammatiker um Mitte des 4. Jahrh. n. Chr., verfaßte einen Kommentar zu Terenz' Komödien, welchem ſich, ſo fragwürdig er auch überliefert iſt, manche bühnengeſchichtliche Angabe entnehmen läßt, vgl. Weinberger, Wiener Stud. XIV 120; die ſonſtige Litt. bei Teuffel § 409.

Donner. Der Donner wurde auf dem Theater dadurch nachgeahmt, daß man Nägel oder Steine in ein (vielleicht in der Höhlung der dreiſeitigen Couliſſen ſtehendes) Metallgefäß warf. Claudius vervollkommnete dieſe Einrichtung (Festus p. 57 M., ſiehe oben in der chronolog. Überſ. das J. 99 v. Chr.), weshalb der Theaterdonner ſeitdem Claudiana tonitrua genannt wurde. Jede Erſcheinung eines deus ex machina wurde von Donnerſchlägen begleitet. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 654 f.

Dramatiſche Gattungen. A. Das höhere Drama: 1. die Tragödie nach griech. Vorbilde; 2. das national-geſchichtl. Schauſpiel (fabula praetexta oder praetextata); 3. das Luſtſpiel nach dem Vorbilde der neueren attiſchen Komödie (fabula palliata); 4. das nationalrömiſche Luſtſpiel (fabula togata). — B. Das niedere Drama: 1. die Atellana (fabula Atellana), Poſſe mit ſtehenden Charakterfiguren; 2. der Mimus, dramatiſierter Schwank. — C. Das Tanzdrama: 1. Der Pantomimus, dramat. Darſtellung einer mythol. Begebenheit durch einen Einzeltänzer; 2. Die Pyrrhicha, dramat. Darſtellung einer mythol. Begebenheit durch mehrere Tänzer (Ballett). — Geſangvorträge einzelner Tragödienſcenen. S. auch unten Fabula palliata etc.

Eintrittsgeld. Eintrittsgeld wurde in röm. Staatstheater nicht erhoben, jedoch ſcheinen in der Kaiſerzeit gelegentlich Plätze gegen Bezahlung reſerviert worden zu ſein. Die Inhaber von Ehrenplätzen (Senatoren, Ritter ꝛc.) konnten dieſelben an andere unentgeltlich abtreten (Cic. ad Att. 2, 1, 4 [doch iſt dieſe Stelle nicht recht deutlich], pro Mur. 35, 73) oder auch vermieten (Plut. C. Grach. 12, 3; unklar iſt, ob die vermutlich verderbte Stelle am Schluſſe von Suet. Calig. 26 scaenicis ludis etc. hierher gehört).

Embolium ſ. Zwiſchenſtück.

Episcenium, ein auf die Hinterwand der Bühne geſetztes Stockwerk. Vitruv. VII 5, 5, V 6, 6.

Eros, ein Schüler des Roscius. Cic. pro Roscio com. 11, 30.

Etruskiſche Schauſpieler in Rom (Liv. 7, 2; Tac. Ann. XIV 21), vgl. oben in der chronolog. Überſ. das Jahr 390 v. Chr.

Exodium ſ. Nachſpiel.

Exoſtra, eine Theatermaſchine, vermutlich dem griechiſchen Ekkyklema (ſ. oben E s. v.) gleich. Nach Ribbeck, R. Tr. p. 655, ſoll E. eine Vorrichtung geweſen ſein, mittelſt deren die Hintergrundsdekoration geöffnet wurde, um das Innere eines Hauſes zu zeigen.

Fabula Atellana (oscum ludicrum, Tac. Ann. 4, 14), uralte italiſche (vermutlich auch latiniſche [vgl. Mommſen, R. G. II³ 438]), namentlich aber oskiſche Poſſe, nach der (im J. 121 v. Chr. von den Römern eroberten) Stadt Atella in Campanien benannt. Die ſtehenden Charakterfiguren der F. A. waren: Pappus (der Alte), Maccus (der Dümmling), Bucco (der Schwätzer und Aufſchneider), Doſſenus (der Pfiffikus und Schmarotzer), vgl. Schanz, Geſch. d. röm. Litt. p. 127. In der älteren Zeit wurden die Atellanen von der römiſchen Jugend aufgeführt, vgl. Liv. 7, 2. Die Schauſpieler in den Atellanen traten masſiert auf. Vgl. Munk, De fabulis Atellanis. Leipz. 1840.

Fabula palliata, das der attiſchen neueren Komödie nachgebildete römiſche Luſtſpiel (Plautus, Terenz). Vgl. Schanz a. a. O. I p. 78.

Fabula praetexta oder **praetextata,** das nationalrömiſche, hiſtoriſche Schauſpiel, in welchem die mit der toga praetexta bekleideten röm. Könige und Feldherren auftreten. Begründet wurde die Gattung durch Naevius. Das ſpäteſte uns bekannte Drama dieſer Art iſt die (fälſchlich dem Seneca beigelegte) Octavia. Vgl. Schanz, Geſch. d. röm. Litt. I p. 32; A. Schöne, Über das hiſtoriſche Nationaldrama der Römer. Kiel 1893 (Kaiſerrede).

Fabula saltica, Tanzſtück.

Fabula tabernaria, die Stoffe aus dem Handwerkerleben behandelnde Fabula togata (ſ. d.).

Fabula togata, das römiſche nationale Luſtſpiel, begründet vielleicht von Naevius, ausgebildet aber erſt in der Zeit nach Terenz durch Titinius, T. Quinctius Atta (geſt. 77 v. Chr.) und L. Afranius. Vgl. Schanz, Geſch. d. röm. Litt. I p. 82; Neukirch, De fabula togata. Leipzig 1833.

Feuer. Feuersbrünſte wurden auf der römiſchen Bühne öfters dargeſtellt, ſo z. B. in der Fabula togata „Incendium" (Suet. Nero 11). Infolgedeſſen kamen auch Bühnenbrände vor, ſo brannte im J. 22 n. Chr. die Bühne des Pompejustheaters ab (Tac. Ann. III 72, VI 45).

Flöte. Das für die Theatermuſik meiſt gebrauchte Inſtrument war die Doppelflöte, d. h. eine Flöte, welche aus zwei durch ein Mundſtück verbundenen Rohren beſtand. Die beiden Rohre konnten gleich lang oder das eine kürzer, als das andere ſein. Wie jedoch die techniſchen Bezeichnungen tibiae pares und impares, t. dextrae und t. sinistrae, t. Sarranae im einzelnen zu verſtehen ſeien, läßt ſich mit Sicherheit nicht feſtſtellen. Vgl. P. v. Jan, Neue Jahrbb. für Phil. und Päd. Jahrg. 1879 p. 591; Dziatzko, Rhein. Muſ. 20 p. 594; Schanz, Geſch. d. röm. Litt. p. 87 f.

Frauen. Den (von Männern nicht begleiteten) Frauen wurde von Auguſtus ein Sonderplatz in den oberen Sitzreihen angewieſen (Suet. Oct. 44), während ſie früher unter den Männern geſeſſen hatten (Plut. Sulla 35). — Als Schauſpielerinnen (ſ. d.) traten Frauen nur im Mimus auf, erſt in ganz ſpäter Zeit auch in der Komödie.

Fremde (Nichtrömer), ſie waren in der alten Zeit vom Beſuche der Schauſpiele ausgeſchloſſen, falls ſie nicht als Gäſte des Staates (Geſandte ꝛc.) Ehrenplätze unter den Senatoren einnehmen durften (Varro L. L. 5, 155; Iustin. 43, 5, 10). Auguſtus verbot den Geſandten den Sitz in der Orcheſtra, weil es vorgekommen war, daß Leute niedriger Herkunft Geſandtſchaften ausgerichtet hatten (Suet. Oct. 44). Im übrigen war in ſpäterer Zeit der Theaterbeſuch den Fremden durchaus geſtattet (Ovid. A. A. 1, 173; Mart. De Spect. 3).

Fufius Phoraeus, ſchlechter Schauſpieler, der einmal ſo betrunken war, daß er bei einer Aufführung das Stichwort überhörte. Horat. Serm. II 3, 90).

Gage ſ. Honorar.

Gang ſ. Unterirdiſcher Gang.

Gattungen des Dramas ſ. dramatiſche Gattungen.

Gebärdenſpiel. Das Gebärdenſpiel wurde auf dem römiſchen Theater von Anfang an als wichtigſter Teil der ſchauſpieleriſchen Aktion aufgefaßt, wofür ſchon die Thatſache zeugt, daß der Schauſpieler ſich zuweilen auf die Geſtikulation beſchränkte und den Vortrag einem Gebütſen überließ. Schon Livius Andronikus ſoll dies gethan haben, allerdings nur aus Anlaß einer zufälligen Heiſerkeit. Die Bedeutung, welche dem Gebärdenſpiele beigemeſſen wurde, läßt die allmähliche Verdrängung des Dramas durch den Pantomimus begreiflich erſcheinen.

Das Gebärdenſpiel wurde, wie es ſcheint, in ſehr vielſeitiger Weiſe und unter Inanſpruchnahme des ganzen Leibes vollzogen (Cic. de Or. 2, 61, 251: quid enim potest esse tam ridiculum, quam sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique ipso corpore ridetur), trug infolgedeſſen einen nach unſeren Begriffen (aber auch nach denen der römiſchen Redner) übertriebenen Charakter, weshalb die Lehrer der Beredſamkeit (ſo Cicero an vielen Stellen ſeiner rhetor. Schriften) den angehenden Redner vor allzu weit gehender Nachahmung der Schauſpieler warnen, ſo ſehr ſie auch die Beachtung der ſchauſpieleriſchen Aktion an ſich empfehlen. Unſere wichtigſte Quelle für die Kenntnis der ſchauſpieleriſchen Geſtikulation des Altertums ſind Quintilians Angaben (Inst. 11, 3, 102 ff., kritiſch herausg. von Sittl, Die Gebärden der Griechen u. Römer. Leipzig 1891); da indeſſen Quintilian ja lediglich vom Standpunkte des Redners aus ſchreibt, ſo läßt ſich aus ſeiner Darſtellung eine klare Anſchauung von den Einzelheiten der Sache nicht gewinnen.

Zu bewundernswerter Meiſterſchaft wurde die Kunſt des Gebärdenſpiels von genialen Pantomimen geſteigert.

Auch von den Mimen iſt gewiß zuweilen Bedeutendes geleiſtet worden, freilich einſeitig auf dem Gebiete der Grotesktomik, namentlich in Bezug auf die porträtähnliche Darſtellung beſtimmter Perſönlichkeiten (vgl. die Grabſchrift des Mimen Vitalis bei A. Mai, Auct. class. V 414 und Meyer, Anthol. II p. 89, N° 1173).

Geiſtererſcheinungen, ſ. den betr. Artikel in dem Abſchnitte „Realien ꝛc. des griech. Theaters".

Geſandte. Die Geſandten fremder Völker ſaßen bis zu Auguſtus' Zeit in der Orcheſtra (unter den Senatoren). Auguſtus unterſagte dies, weil es vorgekommen war, daß Perſonen niederen Standes Geſandtſchaften übernommen hatten (Suet. Oct. 44). Indeſſen wurden doch auch ſpäter noch in Einzelfällen Geſandte in die Orcheſtra zugelaſſen, ſo vom Kaiſer Claudius die Geſandten der Germanen (Suet. Claud. 25).

Geſichtskomik. In der Geſichtskomik wurde von den Mimen Vorzügliches geleiſtet, namentlich in Bezug auf die Porträtierung beſtimmter Perſönlichkeiten. Der Mime Vitalis (ſ. d.) ſagt in ſeiner Grabſchrift (Meyer, Anthol. lat. II p. 89, N° 1173, 17) von ſich:

Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
Horruit in vultu se magis esse meo.
O quoties imitata meo se femina gestu,
Vidit et erubuit totaque mota fuit.

Geſtikulation ſ. Gebärdenſpiel.

Göttererſcheinungen, ſ. den betr. Artikel in dem Abſchnitte „Realien ꝛc. des griech. Theaters".

Grundriß des Theaters, ſ. den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters.

Honorar der dramatiſchen Dichter. Die Theaterdichter verkauften ihre Dramen an einen Theaterdirektor. Der letztere erwarb (wie es ſcheint) durch den Kauf eines Stückes das Recht, dasſelbe beliebigemale aufführen zu laſſen. Die Neubearbeitung eines Stückes dagegen mußte beſonders honoriert werden. Der Theaterdirektor erhielt die Honorarbeträge, welche er gezahlt hatte, von den Spielgebern (bzw. aus der Staatskaſſe) erſtattet, jedoch unter der Bedingung der Rückzahlung für jedes etwa durchfallende Stück (Donat. ad Ter. Hecyr. proi 49). Über die Höhe der den Dichtern gezahlten Honorarbeträge wiſſen wir nichts Genaueres, außer daß Terenz für ſeinen „Eunuchen" 8000 H. S. erhielt. Varius empfing für ſeinen „Thyeſtes" eine Million H. S. als kaiſerl. Geſchenk, vgl. Teuffel, Geſch d. röm. Litt. § 223. Vgl. Ritſchl, Parerga p. 328 ff.

Honorar der Schauſpieler. Die Schauſpieler wurden von dem Theaterdirektor, in deſſen Dienſt ſie ſtanden, beſoldet, wahrſcheinlich mit einer beſtimmten Summe für jeden Spieltag. Über die Höhe des Honorars (lucar, merces) wiſſen wir nur weniges. In der Kaiſerzeit ſcheint der Tagelohn für den gewöhnlichen Schauſpieler nur fünf bis ſieben Denare (etwa = 3,75 bzw. 5,25 Mark) betragen zu haben (Seneca Epp. 80, 7: ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit . . . servus est, quinque modios accipit et quinque denarios . . . Ille . . . diurnum accipit, in centunculo dormit. — Lucian. Icaromenipp. 29: *γελοῖον ἀνθρώπιον ἑπτὰ δραχμῶν ἐς τὸν ἀγῶνα μεμισθωμένον*). Jedenfalls war die Lage der untergeordneten Schauſpieler eine ſehr ärmliche, wobei noch zu erwägen iſt, daß ſie als Sklaven ihr Honorar wohl gar nicht oder doch nur mit erheblichem Abzuge ausgezahlt erhielten, da ihre Herren den erſten Anſpruch darauf hatten. Auch freigelaſſene Schauſpieler hatten oft einen Prozentſatz ihres Verdienſtes an die früheren Herren zu zahlen. Bedeutende Schauſpieler freilich, wie Äſopus (ſ. d.) und Roscius (ſ. d.), konnten ſehr hohe Summen verdienen. Roscius' Jahreseinnahme wird von Cicero (pro Rosc. com. 8, 23) auf 6 H. S. geſchätzt (d. h. auf ſechs Millionen Seſtertien).

Hylas, Pantomime zu Auguſtus' Zeit (Suet. Oct. 45 am Schluſſe).

Inſtauratio, die Wiederholung einer religiöſen Ceremonie, bzw. eines Teiles einer religiöſen Feier aus formalen Gründen, d. h. aus Anlaß begangener Formenfehler. Da auch die Schauſpielaufführungen, weil an ſtaatlich-religiöſen Feſten ſtattfindend, als religiöſe Handlungen betrachtet wurden, ſo konnte auch bei ihnen eine Inſtauratio erforderlich werden. Vgl. Marquardt VI² 485.

Intermezzo ſ. Zwiſchenſtück.

Iter, der auf der Präcinctio (ſ. d.) hinlaufende Weg.

Itinera versurarum, die links und rechts von der Bühne (hinter den Couliſſen) angedeuteten Wege, von denen der linke als in die Fremde, der rechte als auf das Forum führend zu denken war. Vitruv. 5, 4, 6.

Kaiſer. Die römiſchen Kaiſer nahmen, ſchon aus politiſchen Gründen, an den öffentlichen Spielen lebhaftes Intereſſe, das häufig genug in unwürdiger Weiſe bekundet wurde (ſ. d. Angaben in der chronolog. Überſicht bei Auguſtus, Tiberius ꝛc.). Der Kaiſer hatte im Theater ſeinen Platz in einer Loge über dem rechten Eingange zur Orcheſtra, vgl. Ioseph. Ant. Iud. 19, 91 (1, 13); Suet. Nero 12 und 26, Claud. 21 (e tribunali posito in orchestra commisit).

Kaiſerin. Die Kaiſerin (Auguſta) erhielt im J. 24 n. Chr. ihren Platz unter den Veſtalinnen angewieſen.

Kleidung. Die Kleidung der römiſchen Schauſpieler war im weſentlichen dieſelbe, wie die der griechiſchen (ſ. den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters), nur daß in der fabula praetexta und in der f. togata die römiſche

Toga getragen wurde. Die Koſtüme wurden in der älteren Zeit von einem Privatunternehmer geliefert (dem ſog. choragus, vgl. Plaut. Pers. 15[9], Trin. 858), in ſpäterer Zeit beſaß der Staat ein eigenes Gewandhaus.

Hiſtoriſche Treue in der Kleidung wurde nie angeſtrebt, dagegen war eine gewiſſe plumpe Prachtentfaltung beliebt (Schleppgewänder, goldgeſtickte und purpurne Anzüge), welche ſich freilich nur in der Tragödie bethätigen konnte, denn in der Vorkommniſſe des Alltagslebens behandelnden Komödie bot ſich dazu keine Gelegenheit. Der Anblick eines ausſtaffierten Tragöden war übrigens wunderlich genug (vgl. die hübſche Anekdote bei Philoſtrat, Apoll. Tyan. V 195 p. 189 ed. K.). — Die Mimen (ſ. d.) traten in grotesk zerlumpter Kleidung auf, ſie trugen einen aus bunten Lappen zuſammengeſetzten Harlekinsrock und darüber eine Art Mäntelchen.

Knaben. Daß auch Knaben der Beſuch des Theaters geſtattet war, wird z. B. durch Ciceros Bemerkung in Tusc. I 16, 37 bewieſen (Frequens enim consessus theatri, in quo sunt mulierculae et pueri). S. auch Prätextati.

Komponiſt. Da beträchtliche Abſchnitte der römiſchen Dramen (die ſog. Cantica [ſ. d.]) von vornherein dazu beſtimmt waren, unter Muſikbegleitung geſungen zu werden, ſo bedurften ſie der muſikaliſchen Kompoſition. In der älteſten Zeit war wohl der Dichter zugleich auch Komponiſt, ſpäter aber überließ er die Kompoſition einem Tonſetzer von Fach.

Koſten des Theaters. Da der römiſche Staat das Theater weder (wie der atheniſche) verpachtete, noch auch von deſſen Beſuchern ein Eintrittsgeld (ſ. d.) erhob, ſo fielen ſämtliche Koſten des Theaters ihm allein zur Laſt. In alter Zeit ſcheint zur Beſtreitung der Koſten der öffentlichen Spiele, auch der ſceniſchen, eine beſtimmte Summe (pecunia certa) im Staatshaushaltsvoranſchlag angeſetzt worden zu ſein (wenigſtens kann man dies mittelbar aus Liv. 31, 9, 7 ſchließen), nämlich die aus dem Ertrage der heiligen Haine gewonnene Einnahme. Später aber mußte, da immer höhere Anſprüche geſtellt wurden, ein reichlich bemeſſener und doch häufig nicht ausreichender außerordentlicher Kredit bewilligt werden. Im J. 217 v. Chr. ſcheinen die Spielkoſten 333333⅓ Seſt. betragen zu haben. Im J. 212 v. Chr. wurden für die Feier der damals neu geſtifteten ludi Apollinares 12000 As verausgabt, vgl. Marquardt VI[2] (III) 488. Die ſpielgebenden Beamten deckten häufig die über die Staatsleiſtung hinausgehenden Spielkoſten aus dem eigenen Vermögen, mitunter ſich dabei ruinierend, öfter freilich wohl mittelbar dabei gewinnend, indem die Volksgunſt, welche ſie durch ihre Freigebigkeit ſich erwarben, ihnen den Weg zu einträglichen Stellungen bahnte. — Zuweilen ſteuerte das Volk freiwillig zu den Spielkoſten bei, ſo im J. 186 v. Chr. (Plin. H. N. 33, 138), im J. 37 und 27 v. Chr. (Dio 48, 53 u. 53, 24). Nachgetragen werde noch, daß im J. 51 n. Chr. für die ludi Romani 760000, für die l. plebei 600000 und für die l. Apollinares 380000 Seſt. verausgabt wurden, vgl. Marquardt, Staatsverw. III[2] 488.

Koſtüm ſ. Kleidung.

Kothurn, der hohe Theaterſchuh der Tragöden (ſ. denſelben Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters).

Kritiker ſ. Recenſent.

Laberius. Decimus L., berühmter Mimendichter, geb. 105 v. Chr., geſt. 43 v. Chr. zu Puteoli. Von dem Diktator Cäſar wurde er im Jahre 45 v. Chr. zu einem dichteriſchen Wettkampfe und zu ſchauſpieleriſchem Auftreten genötigt. Er empfand dies als eine ſchwere Kränkung ſeiner Standesehre und gab ſeinem Gefühle in einem ſchönen Prologe rührenden Ausdruck. Cäſar ſuchte ihn zu entſchädigen durch Zahlung eines Honorars von 500000 Seſt. und Verleihung des goldenen Ringes, d. h. Wiedereinſetzung in den vorigen Stand (Suet. Caesar 39; Macrob. 2, 7). Vgl. Schanz, Geſch. der röm. Litt. p. 131.

Latinus, berühmter Mime, Günſtling Domitians (Suet. Domit. 15), vgl. über ihn und ſeine Beziehungen zur Mimin Thymele Iuv. I 1, 36 (ſ. dazu Weidners Anm.) und VI 44, Mart. 1, 4 u. 9. 28. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 296.

Laureolus, Name des Helden in einem bekannten Mimus des Lentulus, der mit der Kreuzigung des Helden endete. Das Stück wurde zu Juvenals und Martials Zeit viel gegeben (Iuv. 8, 186; Mart. de spect. 70; Ioseph. Ant. Iud. 19, 1, 13). Unter Caligula mußte einmal ein Verbrecher die Rolle des L. übernehmen und wurde wirklich gekreuzigt (Mart. I 7). Einen ekelhaften Vorfall, der bei einer anderen Aufführung ſich ereignete, berichtet Suet. Calig. 57.

Lentulus, Mime und Mimendichter zur Zeit des Caligula, Verfaſſer des „Laureolus“. Suet. Cal. 57; Ioseph. Ant. Iud. 19, 1, 13; Iuv. 8, 187. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 297.

Lex Iulia ſ. Sitzordnung.

Lex Roscia ſ. Sitzordnung u. Ritter.

Livius Andronikus, erſter römiſcher Dramendichter (Bearbeiter griechiſcher Tragödien und Komödien), Begründer der römiſchen Kunſtbühne (ſ. in der chronolog. Überſ. das J. 240 v. Chr.), auch epiſcher Dichter (Überſetzer der Odyſſee) und religiöſer Dichter (ſ. d. Artikel Dichter- u. Schauſpielerzunft). L. A. wurde von griech. Eltern um 276 v. Chr. zu Tarent geboren, kam 272 nach Rom, war Sklave (Pädagog), ſpäter Freigelaſſener des M. Livius Salinator (deſſen Familiennamen er annahm), lebte bis nach 207 v. Chr. Vgl. Schanz, Geſch. d. röm. Litt. I p. 28.

Logen. Logen befanden ſich im röm. Theater über den Eingängen zur Orcheſtra (Vitruv 5, 6, 5, vgl. 6, 7). In der rechts gelegenen Loge hatte der Kaiſer (ſ. d.) ſeinen Platz.

Lucar, 1. die Einnahme aus den heiligen Hainen, aus welcher in alter Zeit die Koſten der ſtaatlichen Spiele gedeckt wurden, daher auch Bezeichnung des den ſpielgebenden Beamten aus dem Staatsſchatze angewieſenen Spielgeldes, vgl. Marquardt VI (III)² 487; 2. das den Schauſpielern gezahlte Honorar.

Ludi Apollinares, zuerſt 212 v. Chr. (542) vom Prätor Urbanus gelobt und im Circus maximus gegeben, im folgenden Jahre zu Jahresſpielen gemacht, im J. 208 auf den 13. Juli feſtgeſetzt, ſpäter achttägig gefeiert. Vgl. Marquardt VI (III)² 500 f.

Ludi Florales (Floralia), geſtiftet 240 oder 238 v. Chr., ſtehendes Feſt ſeit 173 v. Chr., gefeiert vom 28. April bis 3. Mai (im vierten Jahrh. vom 30. April bis 3. Mai). An den Floralien wurden Mimen aufgeführt, wobei die Schauſpielerinnen ſich entkleiden mußten, wie überhaupt das Feſt einen laſciven Charakter trug (Ovid. Fast. IV 915, V 331 bis 374; Val. Max. 2, 10, 8; Seneca Ep. 97, 7 f.; Martial. I, 35; Minuc. Fel. 25, 8; Arnob. adv. gent. III 23, VII 33, Lactant. Inst. I 20, 10; Tertull. de spect. 17; Aug. de civ. Dei 2, 27). Vgl. Marquardt VI² 502.

Ludi funebres, bei Leichenbegängniſſen vornehmer oder doch reicher Perſönlichkeiten gefeierte Spiele, zu denen auch theatraliſche Aufführungen gehörten; ſo wurden z. B. Terenz' Adelphi bei dem Leichenbegängniſſe des Ämilius Paulus aufgeführt. Vgl. Marquardt VI (III)² 529 Anm. 8.

Ludi graeci, Aufführungen griechiſcher Dramen in griechiſcher Sprache, wie ſie in Rom, namentlich zu Ciceros Zeit, häufig ſtattgefunden zu haben ſcheinen, ohne daß über die betreffenden Verhältniſſe näheres bekannt wäre (Cic. Divin. in Caecil. 15, 48; ad fam. 7, 1, 3; ad Att. 16, 5, 1).

Ludi Megalenses, geſtiftet bei der Ankunft der „großen Mutter“ auf dem Palatium am 4. April 204 v. Chr. (650), vgl. in der chronolog. Überſ. die Jahre 194,

191, 166, 165, 163 und 161 v. Chr. Die Dauer der l. M. erſtreckte ſich vom 4. bis zum 10. April. Vgl. Marquardt VI (III)² 501. Die ſpielgebenden Beamten waren die kuruliſchen Ädilen.

Ludi Palatini, im J. 14 n. Chr. zu Ehren Auguſtus' von der Kaiſerin Livia geſtiftet, ſpäter wohl zu Ehren aller Divi gefeiert. Den bei dieſem Feſte vom 21. bis 23. Januar im Palatium abgehaltenen Schauſpielaufführungen wohnten vermutlich nur die Senatorenfamilien bei. Vgl. Marquardt VI (III)² 490.

Ludi plebei, geſtiftet 220 v. Chr. (15. Nov.), ſeit 207 v. Chr. mehr als eintägig, ſpäter vom 4.—17. Nov., endlich nur vom 12.—16. Nov. gefeiert. Die ſpielgebenden Beamten waren die plebejiſchen Ädilen. Vgl. Marquardt VI (III)² 500.

Ludi privati, Schauſpiele, welche nur von einem Teile des Volkes (z. B. der plebs), von Genoſſenſchaften, Familien oder Privaten veranſtaltet wurden. Dazu gehörten namentlich die ludi funebres (ſ. d.). Den Veranſtaltern dieſer Spiele wurden, wie denen der öffentlichen, die Anlegung der toga praetexta und die Dienſtleiſtung der Liktoren geſtattet. Vgl. Marquardt VI (III)² 489.

Ludi romani, die älteſten röm. Spiele, ſchon in der Königszeit geſtiftet (urſprünglich als Feier der herbſtlichen Rückkehr des Heeres), zuerſt eintägig, 509 zweitägig, 494 dreitägig, 367 viertägig, 191 bis 171 zehntägig, ſeit etwa 50 (?) fünfzehntägig, nach Cäſars Tod ſechzehntägig (vom 4. bis 19. Sept.) gefeiert, in ſpätеſter Zeit auf den 12. bis 15. Sept. beſchränkt. Die ſpielgebenden Beamten waren ſeit 385 v. Chr. die kuruliſchen Ädilen. Vgl. Marquardt VI (III)² 498.

Marſaeus, ein reicher Mann, der ſein Landgut und ſein Vermögen einer Mime ſchenkte. Horat. Sat. 1, 2, 55.

Marullus, Mimendichter zur Zeit des M. Antoninus, vgl. Capitol. Anton. 8. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 301.

Maſchinen. Die auf dem römiſchen Theater zur Verwendung kommenden Maſchinen waren im weſentlichen dieſelben, wie die des griech. Theaters, man ſehe daher den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters.

Masken. In der älteren Zeit traten die berufsmäßigen Schauſpieler unmaskiert auf und begnügten ſich mit der Bemalung ihrer Geſichter; Masken wurden nur von den Dilettanten getragen, welche die Atellanen aufführten. Erſt etwa von dem J. 100 v. Chr. ab oder noch ſpäter wurde das Tragen von Masken in der Tragödie und Komödie (ſpäter auch im Pantomimus, nie aber im Mimus) üblich. Die erſten Schauſpieler, welche dieſe griechiſche Sitte einbürgerten, waren (nach Donatus de com. p. 10, 1 R) der Komöde Cincius Faliscus und der Tragöde Minucius Prothymus. Nach anderer Überlieferung bediente ſich zuerſt Roscius einer Maske, um das Schielen ſeiner Augen zu verdecken (Diomedes p. 489, 11 K: personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus sine [in den Handſchr. in, sine iſt Beſſerung von Lange] personis, nisi parasitus pronuntiabat). In ſeinen Jugendjahren aber ſpielte Roscius noch ohne Maske. Als Cicero im J. 55 das Buch De oratore ſchrieb, gab es noch Greiſe, welche des unmaskierten Spieles ſich mit Vergnügen erinnerten und folglich mit der Neuerung gar nicht zufrieden waren (Cic. de or. 3, 59, 221).

Die Masken des römiſchen Theaters hatten dieſelbe Beſchaffenheit, wie diejenigen des griechiſchen, und waren wie dieſe, je nach den darzuſtellenden Charakterrollen, in zahlreiche Kategorieen eingeteilt (vgl. Quintil. Inst. 11, 3, 73), ſ. auch d. Artikel Mienenſpiel. Die Reſonanzwirkung der Mundöffnung der Maske wurde durch Einſetzung einer Muſchel (chalcophonos nigra) verſtärkt (Plin. N. H. 37, 56, 154). Die Maske der (ſtumm ſpielenden) Pantomimen hatte keine Schallöffnung, Maskenbilder ſind uns in den Bilder-

handschriften des Terenz (s. d.) und auf Vasengemälden überliefert (s. Wieseler a. a. O. Tafel V 9 bis 52). — Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 660 f.; Marquardt VI² (III) 546; Schanz, Geschicht der röm. Litt. I p. 87; Hoffer, De personarum usu in Terentii comoediis, Halle 1877. S. auch den Artikel Masken in der Übers. der Realien ꝛc. des griechischen Theaters.

Malius (C. oder Cn.), Dichter von Mimiamben zu Cäsars Zeit. Vgl. Gryfar p. 301.

Memphis (oder Apolaustus, eigentlich Agrippinus), Pantomime am Hofe des L. Verus. Vita L. Veri c. 8.

Mienenspiel. Da die Tragöden, Komöden und Pantomimen Masken (s. d.) trugen, so war ihnen das Mienenspiel unmöglich, abgesehen davon, daß sie wenigstens die Augen zum Ausdruck der darzustellenden Leidenschaften brauchen konnten, was mitunter in vorzüglicher Weise geschehen zu sein scheint (Cic. de or. 2, 46, 193). Das Mienenspiel wurde, soweit wie thunlich, durch Bemalung der Masken ersetzt; auf diesen suchte man namentlich durch die Art der Stellung der Augenbrauen die Stimmung auszudrücken; in gewissen Rollen malte man die rechte Augenbraue anders, als die linke, so daß, je nachdem der Schauspieler von dieser oder von jener Seite sich zeigte, eine verschiedene Stimmung angedeutet wurde (Quintil. Inst. 11, 3, 74). Die maskenlos spielenden Mimen mögen in drastischer Gesichtskomik Vorzügliches geleistet haben. Vgl. die Grabschrift des Mimen Vitalis (Meyer, Anthol. lat. II p. 89). Vgl. den Artikel „Mienenspiel" in der Übersicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters.

Mimen, die im Mimus (s. d.) auftretenden Schauspieler. Die Beschaffenheit des Mimus brachte es mit sich, daß die ihn darstellenden Personen nicht sowohl dramatische Künstler, Schauspieler im edlen Sinne des Wortes, als vielmehr Gesichts- und Groteskkomiker, Clowns und Possenreißer waren. Die Kleidung der Mimen bestand hauptsächlich in einem aus bunten Lappen zusammengesetzten Harlekinsrock und einem kurzen Überwurfe. Die Mimen traten (nicht im Kothurn oder im Soccus, sondern) in flachsohligen Tricotschuhen auf, weshalb sie planipedes und der Mimus planipedia genannt wurden (Donat. de com.: planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac vilitatem actorum, qui non cothurno utuntur aut socco in scaena, sed plano pede. Vgl. auch Seneca Ep. 8, 8). Die Mimen waren nicht maskiert (Quintil. Inst. 6, 3, 29) und daher unbehindert in der Anwendung des Mienenspieles. Die Mimen trugen den Phallus (Schol. zu Iuv. 6, 66). Da im Mimus auch Schauspielerinnen auftraten, so gab es auch weibliche Mimen. Nur schamlose Frauen konnten zu diesem Berufe sich hergeben, denn an den Floralien wurde von ihnen gefordert, daß sie sich auf der Bühne entkleideten (vgl. Val. Max. 2, 10, 8). An der Spitze einer Mimengesellschaft stand als Direktor ein „archimimus", der zugleich meist auch der Hauptschauspieler war.

Mimi parasiti Apollinis, ein vermutlich im J. 179 v. Chr. gestifteter Verein scenischer Künstler. Vgl. Merkel, Proleg. ad Ovidii Fastos p. CCXXXIV, Ritschl, Parerga p. 217, Marquardt VI (III)² 501 Anm. 3 und 538 Num. 5.

Mimus. Unter M. versteht man eine derbkomische, aus Dialog, Gesang und Tanz sich zusammensetzende Posse, deren Stoff dem gemeinen Alltagsleben entnommen ist, indem sie Vorkommnisse desselben (besonders solche obscöner oder sensationeller Art, wie Ehebruchs-, Spuk- und Räubergeschichten, vgl. Ovid. Trist. II 497) in realistischer Weise behandelte, häufig mit grotesker Nachahmung typischer oder individualer Persönlichkeiten. In seiner Anlage war der Mimus meist roh und plump, erst die Kunst oder vielmehr der Witz des Schauspielers gab ihm die Form, in welcher er die Lachlust eines an knotigen Späßen sich ertreuenden Publikums zu reizen vermochte. Der Mimus wurde

wahrſcheinlich aus dem griechiſchen Unteritalien nach Rom verpflanzt und dort zunächſt wohl nur auf Privatbühnen (Wandertheatern) gepflegt (vgl. über den Mimus in vorſullaniſcher Zeit Hertz, Neue Jahrbb. für Phil. und Päd. 93 p. 581). Auf der Staatsbühne bürgerte er ſich erſt im J. 211 v. Chr., dann zu Sullas Zeit ein, verdrängte ſeitdem aber raſch (als Nachſpiel [exodium]) die Atellane und wurde (neben dem etwas ſpäter aufkommenden Pantomimus) die beliebteſte dramatiſche Gattung. Als ſolche überdauerte er die römiſche Staatsbühne und ſetzte, unter Anpaſſung an die veränderten Zeitverhältniſſe, ſein Daſein im Mittelalter, ja bis zur Neuzeit fort. Die berühmten Mimendichter waren Laberius (ſ. d.) und Publilius Syrus (ſ. d.), Cäſars Zeitgenoſſe ſſ. in der chronolog. Überſ. das Jahr 45 v. Chr.). Vgl. Gryſar, Sitzungsberichte der Wiener Akadamie der Wiſſenſch., philoſ.-hiſt. Kl. XII (1854) p. 237; Schanz, Geſch. d. röm. Litt. II p. 129. S. auch die Artikel Mimen, Schauſpielerinnen und Ludi Florales.

Für die Aufführungen der Mimen auf öffentlichen Theatern wurde nur der vordere Teil der Bühne benutzt und dann auch durch einen Vorhang (siparium) von dem hinteren abgegrenzt. Auf dieſer Vorderbühne wurden auch laſcive Zwiſchenaktstänze (embolia) aufgeführt.

Minucius Protinymus ſ. Masken.

Mneſter, Pantomime zur Zeit Caligulas, deſſen Liebling er war (Suet. Calig. 55 u. 57).

Mißfallen. Das Mißfallen wurde von dem Theaterpublikum durch Pfeifen, Trampeln und Schreien kundgegeben.

Monitor, ein Flötenſpieler, der mit ſeinem Inſtrumente den Takt angab, den die Schauſpieler beim Geſang und bei der Deklamation inne zu halten hatten.

Muſik. Der Vortrag der ſog. Cantica (ſowie der Chorlieder) in der Tragödie und ebenſo der Vortrag der Cantica (ſ. d.) in der Komödie wurde mit Flötenſpiel begleitet (ſ. oben den Artikel „Flöte“). Ebenſo ſpielte Muſik in den Zwiſchenakten (ſ. d.), auch eine Ouvertüre ſcheint üblich geweſen zu ſein. Der Komponiſt wird in den Didaskalien regelmäßig genannt. In den Mimen wurde der Takt mittelſt des ſog. scabillum geſchlagen, d. h. mittelſt einer an den Fuß des betr. Muſikers geſchnallten elaſtiſchen Metallplatte, welche rhythmiſch getreten wurde (Cic. pro Cael. 27, 65; Suet. Calig. 54; Augustin. de mus. 3). Es muß das ein betäubendes Geräuſch geweſen ſein. In den Pantomimen kamen (außer der Flöte) Cymbeln und Pauken zur Verwendung. Die Muſik nahm in den ſceniſchen Aufführungen einen breiten Raum ein, ſo daß dieſe — freilich je nach den verſchiedenen Dramengattungen in verſchiedenem Grade — einen opernartigen Charakter erhielten. In der älteren Zeit war die Theatermuſik einfach und ſtreng, ſpäter, namentlich ſeit dem Ausgange der republikaniſchen Periode, wurde ſie einerſeits immer manierierter und weichlicher, andrerſeits auch immer rauſchender und lärmender, ſo daß auch in dieſer Hinſicht der Verfall der Kunſt wahrzunehmen war. Über den Charakter der Theatermuſik vgl. Cic. de leg. 2, 13, 39: Illa quidem (scil. theatra), quae solebant quondam compleri iucunda severitate Livianis et Naevianis modis, nunc ut eadem exsultant! cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent! — Varro Sat. Menipp. 365 (bei Bücheler, Petron. Sat. ed. 2 p. 193) saepe totius theatri tibiis crebro flectendo commutari mentes, erigi animos eorum. — Vgl. auch Horat. A. P. 202 bis 215. — Quintil. Inst. 1, 10, 31. — Plutarch, De musica 15, 1.

Nachſpiel. Der Aufführung einer Tragödie oder Komödie ließ man als Nachſpiel (exodium) diejenige einer Poſſe, in älterer Zeit einer Atellane, in ſpäterer eines Mimus, nachfolgen. S. die Artikel Atellane, bzw. Fabula Atellana u. Mimus.

Nacht. Die Nachtzeit in der dramatiſchen Handlung wurde auf der römiſchen Bühne, wie auf der griechiſchen, durch (an den Couliſſen angebrachte?) ſchwarze Vorhänge angedeutet.

Nachtſpiele. Nächtliche Theateraufführungen bei Fackelſchein wurden in der Kaiſerzeit zuweilen veranſtaltet, ſo z. B. von Philippus Arabs (Cassiodor. Chron.: [Philippus] ludos in Campo Martio theatrales tribus diebus ac noctibus populo pervigilante celebravit).

Orcheſtra. Die Orcheſtra des römiſchen Theaters war der Sitzraum für bevorzugte Perſönlichkeiten, namentlich für die Senatoren. Bis zu Auguſtus' Zeit ſaßen daſelbſt auch die Geſandten fremder Völker. Auguſtus unterſagte dies (Suet. Oct. 44), indeſſen wurden doch auch ſpäterhin Geſandte in die Orcheſtra zugelaſſen, ſo z. B. vom Kaiſer Claudius diejenigen der Germanen (Suet. Claud. 25).

Pamphilus, ein Schauſpieler, im J. 57 v. Chr. erwähnt (Val. Max. 9, 14, 4).

Pantomimen, die den Pantomimus (ſ. d.) tanzenden Künſtler. Die Pantomimen traten maskiert und, wie ihre Thätigkeit dies erforderte, leichtbekleidet und leichtbeſchuht auf. Die Leiſtungsfähigkeit dieſer Tänzer in der Darſtellung dramatiſcher Begebenheiten und Perſönlichkeiten durch Tanz und ſtummes Bewegungsſpiel — das Mienenſpiel war durch die Maske ausgeſchloſſen — war bewunderswert, namentlich auch in Bezug auf die Frauenrollen (Manil. V 479 ff.; Lucian., de saltat. 2, 26, 63, 66, 67; Columella, de r. r. I praef.; Iuv. 6, 63; Lactant., Inst. div. 6, 26, 32).

Virtuoſen in der Pantomimik wurden die gefeierten Lieblinge des Publikums, insbeſondere der Damenwelt, oft auch die Günſtlinge der Kaiſer (Beiſpiele finden ſich in der chronolog. Überſicht angeführt). Die Maske der Pantomimen hatte keine Schallöffnung. Reiche Privatleute hielten ſich eigene Pantomimentruppen; ſelbſt Damen geſtatteten ſich dieſe Beluſtigung, freilich aber konnten ſie dann in die Lage kommen, ihre eigenen Angehörigen von dem Beſuch der Vorſtellungen fern halten zu müſſen (Plin. Epp. 7, 24).

Pantomimus, die Darſtellung einer dramatiſchen Begebenheit durch den Tanz und das ſtumme Bewegungsſpiel eines (einzeln auftretenden) Künſtlers. Die Stoffe der Pantomimen wurden meiſt der griechiſchen Mythologie und der römiſchen Sage entnommen, mit Vorliebe wurden erotiſche Themata gewählt (Geſchichte der Leda Iuv. 6, 63; der Dido Macrob. Sat. 5, 17, 15; des Turnus Suet. Nero 54; des Oſiris Lucian. de saltat. 59) und oft in laſciver Weiſe durchgeführt. Eingebürgert auf dem römiſchen Theater wurde der P. in den erſten Regierungsjahren des Auguſtus durch den Alexandriner Bathyllus (ſ. d.) und den Cilicier Pylades (ſ. d.). Bathyllus begründete den tragiſchen, Pylades den komiſchen P. (Zosim. Hist. 1, 6: *ἥ τε γὰρ παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις εἰςήχθη τοῖς χρόνοις, οὔπω πρότερον οὖσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτων αὐτὴν μετελθόντων, καὶ προςέτι γε ἕτερα πολλῶν αἴτια γεγονότα μέχρι τοῦδε κακῶν*, vgl. dazu Seneca, Controv. epit. III praef.). Der komiſche P. beſtand mindeſtens bis zu Plutarchs Zeit, ſtarb aber dann ab. Lucian in ſeiner Schrift über den Tanz erwähnt nur den tragiſchen Pantomimus. Dieſer letztere blieb (neben dem Mimus) dauernd in der Gunſt des Publikums, ſo lange als die römiſche Bühne beſtand. Die Begeiſterung für dieſe Kunſtgattung ſteigerte ſich zeitweiſe bis zur Krankhaftigkeit (Seneca Controv. epit. III praef.) und äußerte ſich in einem wilden Parteitreiben. Feinfühlende Menſchen freilich mieden die Aufführungen der P. (Plin. Epp. 7, 24). Vgl. Gryſar, Rhein. Muſ. 2, 30. Mit der Aufführung eines Pantomimus war Chorgeſang verbunden (Petron. ed. Friedländer p. 82), deſſen Inhalt die Bewegungen des Tänzers erläuterte.

Pannrgus. Sklave des Ch. Fannius, Schüler des Roscius. Die Ermordung des P. durch Qu. Flavius im J. 78 v. Chr. gab Anlaß zu dem Prozesse, in welchem Cicero die Rede für den Schauspieler Roscius hielt.

Paris, 1. ein Pantomime, Günstling Neros (Tac. Ann. 13, 19 bis 22); 2. ein Pantomime zu Domitians Zeit (von Martial „Romani decus et dolor theatri" genannt, 11, 13, 5), er wurde hingerichtet, weil er sich der Gunst der Kaiserin Domitia erfreute (Suet. Domit. 3; Martial. 11, 13; vgl. Friedländer, Sittengesch. II 337); dieser Paris hatte einen ihm ebenbürtigen Schüler, den Domitian gleichfalls töten ließ (Suet. Domit. 10); 3. ein Pantomime (eigentl. Maximinus geheißen) am Hofe des L. Verus.

Parteiwesen. Das lebhafte Interesse, welches das römische Publikum, namentlich in der Kaiserzeit, am Theater nahm, gab Anlaß zu Parteiungen für und gegen hervorragende Schauspieler und bethätigte sich nicht nur in allerlei Ausschreitungen der Claque, sondern selbst auch in blutigen Theatertumulten. (Einzelfälle findet man in der chronolog. Übersicht angegeben.) Tacitus (dialog. de or. 31) rechnet den „histrionum favor" zu den in Rom heimischen Übeln.

Perücke (galearium, galerus). S. d. betr. Artikel in der Übersicht der Realien des griechischen Theaters.

Phallus. Der Phallus wurde von den Mimen (s. d.) getragen (Schol. zu Iuv. 6, 66).

Phasma, „das Gespenst", Titel eines von Q. Lutatius Catullus verfaßten Mimus (Iuv. 8, 186 u. 13, 111).

Philistion, ein Mimendichter der ersten Kaiserzeit (Suidas s. v.), vgl. Gryfar a. a. O. p. 302.

Plätze. Abgesehen davon, daß der vorderste Teil des Zuschauerraumes (die Orchestra und die 14 dahinter liegenden Bänke) den Senatoren und Rittern vorbehalten war, fand eine Rangabstufung der Plätze im Theater nicht statt, sondern es war einfach jeder Tribus eine Abteilung (ein Keil) des Theaters zugewiesen. Erst die von Augustus durch die lex Iulia eingeführte Sitzordnung (s. d.) hob diese demokratische Gleichheit teilweise auf, indem gewissen Kategorieen von Personen bestimmte Plätze vorgeschrieben wurden.

Planipes, eigentlich flachfüßig, d. h. auf flachen, nicht durch Schuhabsätze erhöhten Füßen gehend, barfüßig oder nur mit Tricotschuhen bekleidet, Beiwort der Mimen.

Plautus, T. Maccius, geb. um 251 v. Chr. zu Sarsina (Umbrien), gest. 184 (vgl. Cic., Brut. 15, 60), der neben Terenz bedeutendste Lustspieldichter der Römer; erhalten sind von ihm 20, bezw. 21 Komödien (wahrscheinlich die von Varro für ächt erklärten): 1. Amphitruo, 2. Asinaria (Eselskomödie), 3. Aulularia (Topfkom.), 4. Captivi, 5. Curculio (Parasitkom.), 6. Casina, 7. Cistellaria (Kästchenkom.), 8. Epidicus, 9. Bacchides, 10. Mostellaria (Gespensterkom.), 11. Menaechmi (Zwillingskomödie), 12. Miles gloriosus (Bramarbaskom.), 13. Mercator, 14. Pseudolus, 15. Poenulus, 16. Persa, 17. Rudens, 18. Stichus, 19. Trinummus, 20. Truculentus, 21. Vidularia (Kofferkomödie, nur in Bruchstücken [im ambros. Palimpsest] erhalten). Nach Gellius (3, 3, 11) wurden dem Pl. etwa 130 Komödien beigelegt. Vgl. Schanz I p. 33 ff.

Porträtierung s. Gesichtskomik.

Postcaenium, ein nur einmal bei Lucret. de rer. nat. IV 1185 vorkommendes und dort offenbar in bildlichem Sinne gebrauchtes Wort (omnia summo opere hos vitae postcaenia celant, quos retinere volunt adstrictosque esse in amore), es scheint „Bühnengebäude" zu bedeuten.

Präcinctio, eine breite halbkreisförmige Mauer zur Abteilung der Sitzstufen des Zuschauerraumes in Stockwerke (Vitruv. 5, 3: praecinctiones ad altitudines theatrales

pro rata parte faciendae videntur neque altiores quam quanta praecinctionis itineris est latitudo). Auf der Präcinctio lief ein Weg hin, welcher als Stehplatz benutzt wurde (Tertull. de spect. 3: nam apud spectacula et in via statur).

Praetexta oder **Praetextata** ſ. Fabula praetexta.

Prätextati. Die Prätextati (Knaben) nebſt ihren Pädagogen erhielten durch Auguſtus' Sitzordnung (ſ. d.) einen beſonderen Platz im Theater angewieſen (Suet. Oct. 44).

Prätoren. Die Prätoren hatten (als ſpielgebende Beamte) in der Kaiſerzeit einen Ehrenplatz im Theater inne. Suet. Nero 12.

Prieſter. Den Prieſtern waren im Theater beſondere Plätze angewieſen (Tacit. Ann. 2, 83; Arnob. adv. gent. 4, 35).

Privatbühnen. Vermögende Privatleute unterhielten häufig eigene (aus befähigten und angemeſſen vorgebildeten Sklaven beſtehende) Schauſpielertruppen, ſei es aus wirklicher Freude an dramatiſcher Kunſt oder zur Unterhaltung ihrer Gäſte oder auch nur, um mit dieſem Luxus zu prahlen. So gab es zahlreiche Privatbühnen. Überdies aber iſt es höchſt wahrſcheinlich, daß die gewerbsmäßigen Theaterdirektoren, wenn ſie nicht bei den ſtaatlichen Feſten beſchäftigt waren, auf eigene Hand mit ihren Truppen Vorſtellungen gaben, ſelbſtverſtändlich unter Erhebung von Eintrittsgeld. Namentlich darf man dies bezüglich der Mimentruppen glauben, die keines großen Apparates bedurften.

Pronuntiatio tituli, Ankündigung eines Stückes von der Bühne aus vor der Aufführung.

Proscaenium, 1. der Raum unmittelbar vor der Bühnenwand (scaena), auf welchem die Bühne (pulpitum) aufgeſchlagen wurde. 2. Die gemalte Hintergrundsdekoration vor dem Bühnengebäude. Vgl. Marquardt VI (III)² 532 Anm. 4.

Publikum. Da im römiſchen Theater ein Eintrittsgeld nicht erhoben wurde und auch irgendwelche Beſchränkungen des Beſuchs nicht beſtanden, wenigſtens nicht in ſpäterer Zeit, ſo fanden ſich Angehörige aller Stände im Theater zuſammen, eine buntſcheckige Maſſe bildend, in welcher die ungebildeten Elemente vorherrſchten. Das Publikum nahm am Schauſpiel (namentlich am Mimus und am Pantomimus, welche dem Geſchmack der großen Menge am meiſten zuſagten) lebhaften Anteil, mehr aber noch an den Schauſpielern. Der Beſuch des Theaters war Frauen und Knaben geſtattet (vgl. Cic. Tusc. 1, 16, 37). Sklaven (ſ. d.) waren ausgeſchloſſen, doch konnte, wenigſtens in ſpäterer Zeit, ihr Zutritt nicht verhindert werden.

Publilius Syrus, berühmter Mimendichter zu Cäſars Zeit, Nebenbuhler des Laberius, mit welchem er auf Cäſars Befehl einen Wettkampf beſtehen mußte (Macrob. 2, 7, vgl. Gell. 17, 14). Aus den Mimen des P. S., welche noch zu Senecas Zeit aufgeführt worden zu ſein ſcheinen (Seneca, Ep. mor. 108), wurde eine Sentenzenſammlung ausgezogen, die teilweiſe noch erhalten iſt (herausg. von Meyer, Leipzig 1877). Vgl. Schanz, Geſch. d. röm. Litt. I p. 132 f.

Pullati, die den unterſten Ständen angehörigen, ſchlechtgekleideten Perſonen. Die Sitzordnung des Auguſtus verbot den P. in der Mitte des Zuſchauerraumes zu ſitzen und verwies ſie auf die oberſten Sitzreihen. Suet. Oct. 44.

Pylades, berühmter (aus Cilicien gebürtiger) Pantomime zu Auguſtus' Zeit, Begründer des komiſchen Pantomimus, wie Bathyllus (ſ. d.) der des tragiſchen (ſ. den Artikel „Pantomimus") (Suet. apud Hieronym. [ed. Roth p. 301, 25]: Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit anno 732/733. Alſo Pylades beſchränkte ſich auf den pantomimiſchen Tanz und ließ dieſen durch Spiel und Geſang eines Orcheſters begleiten, während der Schauſpieler früher geſungen und getanzt hatte. — Seneca, Controv. epit.

III praef.: Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant. Vgl. Macrob. 2, 7, 18). Pylades wurde von Auguſtus aus Italien verbannt, weil er auf einen Zuſchauer, der ihn ausgepfiffen hatte, mit dem Finger gezeigt hatte (Suet. Oct. 45 am Schluſſe). Den Namen P. trugen auch ein Pantomime, welcher Günſtling des Trajan, und ein Pantomime, welcher Günſtling des L. Verus war (Dio 68, 10).

Pyrrhicha (eigentlich ein Waffentanz), eine Art dramatiſchen Ballets, eine mythologiſche Begebenheit (z. B. das Urteil des Paris, vgl. Apulej. Met. 10 p. 232 bis 236 H) darſtellend (Athen. 14, 631 A: *ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη Διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας· ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δ' ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν· ὀρχοῦνται δὲ τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὰ περὶ τοὺς Ἰνδούς, ἔτι δὲ τὰ περὶ τὸν Πενθέα*).

Quellen für die römiſche Theatergeſchichte (vgl. den entſprechenden Artikel in den „Realien ꝛc. des griech. Theaters"). A. Monumentale. 1. Die noch erhaltenen Theaterruinen (ſ. d.); in Betracht kommen beſonders diejenigen des (der) Theater(s) zu Pompeji, zu Aſpendos in Pamphylien und zu Araufio (Orange) in Gallien. 2. Sceniſche Bildwerke (Wandgemälde in Herkulanum und Pompeji, Vaſenbilder; beide jedoch unmittelbar nur für die griech. Bühnengeſchichte von Wert, und auch für dieſe nur von ſehr bedingtem). 3. Die Bilderhandſchriften (ſ. d.) des Terenz. 4. Die erhaltenen Theatermarken (ſ. d.). — B. Litterariſche. 1. Theaterurkunden (Didaskalien, nur wenige erhalten). 2. Inſchriften, welche Angaben über Schauſpieler u. dgl. machen 3. (Nur mittelbar wichtig, weil nicht mehr erhalten) des M. Terentius Varro Schriften über Bühnengeſchichte und Bühnenweſen (de originibus scaenicis libri III [vgl. Eichorius in den Comment. zu Ehren Ribbecks p. 415], de actionibus scaenicis libri V, de acti[bu?]s scaenicis libri III, vgl. Schanz a. a. O. I p. 281). 4. Die erhaltenen Dramen. 5. Gelegentliche Angaben bei Hiſtorikern (namentlich Livius 7, 2; Val. Max. 2, 4; Tacitus in den Annalen, beſ. 14, 20), Philoſophen, Rednern, Dichtern, in Briefen ꝛc. Über den römiſchen (und griechiſchen) Theaterbau wertvolle Angaben bei Vitruv (ſ. d.).

Realismus. Alles deutet darauf hin, daß in der römiſchen Schauſpielkunſt von Anfang an eine ſtark realiſtiſche Richtung geherrſcht und im Laufe der Zeit ſich zum widerlichen Naturalismus geſteigert habe; beſonders ſcheint dies im Mimus geſchehen zu ſein, da dieſer ſeiner ganzen Anlage nach zur Realiſtik hindrängte. Der Pantomimus dagegen dürfte idealiſtiſch dargeſtellt worden ſein.

Recenſent. Ein Recenſent zur Beurteilung der dem Theaterdirektor, bezw. dem Spielgeber eingereichten Dramen wurde zuerſt von Gn. Pompejus herangezogen (es war Sp. Marcius Tarpa), vgl. Cic. ad fam. 7, 1, 1. In der Kaiſerzeit ſcheint dieſe Einrichtung Regel geworden zu ſein, ſ. Horat. Sat. 1, 10, 38 u. dazu den Comm. Cruq. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 656.

Regie ſ. Theaterdirektor und Theaterverwaltung.

Répertoire ſ. Spielzettel.

Ricinium (Rec.), ein mantelartiger Überwurf (eigentlich ein Kleidungsſtück der Frauen), den die Mimen über dem centunculus (Harlekinsjacke) trugen (Non. 2, 210 M.: ricinium .... palliolum femineum breve. — Festus p. 274 M.: recinium .... esse dixerunt vir[ilis] toga [et simile vestimentum quo] mulieres utebantur, praetextum clavo purpureo, unde reciniati mimi planipedes).

Ritter. Die Ritter hatten vermutlich ſeit Errichtung ſtehender Theater nach griechiſchem Muſter gewohnheitsmäßig die vierzehn erſten Bänke hinter der Orcheſtra inne; durch C. Gracchus wurden ihnen, wie es ſcheint, dieſe Plätze förmlich zugeſprochen, durch

Sulla wieder entzogen, endlich durch die lex Roscia (im J. 67 v. Chr.) aufs neue verliehen, damals erhielten auch die Decoctores einen beſonderen Platz. Cic. pro Mur. 19, 40; Liv. epit. 99; Tacit. Ann. 15, 32; Plut. Cic. 13. Vgl. Ritſchl, Parerga p. 227; Ribbeck, R. Tr. p. 650 f.; Marquardt VI (III)² 534. Von den Kaiſern wurden die Ritter häufig zu ſchauſpieleriſchem Auftreten auf der Bühne veranlaßt. Zuerſt hatte Cäſar dies bezüglich des Laberius (ſ. d.) gethan. Weitere Beiſpiele findet man berichtet bei Suet. Oct. 43, Tib. 35, Nero 4 und 11; Tacit Ann. 14, 14 und Hist. 2, 10; Dio 60, 7 u. 61, 17. Ein Grund dieſes ſeltſamen Verfahrens, das ſich übrigens gelegentlich auch auf Senatoren und ſelbſt auf vornehme Frauen erſtreckte (Tac. Ann. 14, 15), iſt ſchwer abzuſehen. Bloße Tyrannenlaune kann es doch kaum geweſen ſein. Möglich, daß die Kaiſer durch die Demütigung der Finanzariſtokratie die Gunſt des Volkes gewinnen wollten. Möglich auch, daß der ausgeübte Zwang nur ein ſcheinbarer war und in Wirklichkeit nur dazu diente, den Angehörigen der vornehmen Stände den Eintritt in die Schauſpielerlaufbahn zu ermöglichen.

Rollen. Man unterſchied erſtlich die Rollen nach ihrer Bedeutung als primae, secundae und tertiae partes, ſodann nach ihrer deklamatoriſchen Beſchaffenheit als partes statariae (ruhige Rollen), partes motoriae (bewegte Rollen) und partes mixtae (gemiſchte Rollen). S. auch den Artikel Schauſpieler am Schluſſe. — Über weibliche Rollen ſ. den Artikel Schauſpielerinnen.

Rollenverteilung. Die Rollenverteilung erfolgte in der Tragödie und Komödie je nach Maßgabe des Umfanges und der Bedeutung, bzw. der Schwierigkeit (jedoch wohl auch mit Berückſichtigung des Charakters) der einzelnen Rollen. Darnach unterſchied man Schauſpieler erſten, zweiten und dritten Ranges (actores primarum, secundarum, tertiarum partium, entſprechend den griech. Protagoniſten, Deuteragoniſten und Tritagoniſten). Im Mimus war der Darſteller der Hauptrolle in dem Maße Träger der ganzen Aufführung, daß man von ihm ſagen konnte „mimum agit“ (Iuv. 8, 186). Im Pantomimus trat nur ein Einzeltänzer auf, in der Pyrrhicha (ſ. d.) dagegen ein ganzes Ballettcorps. (Manche Angaben, wie z. B. bei Quintil. 11, 3, 178, deuten darauf hin, daß bei der Verteilung der Rollen die Geeignetheit eines Schauſpielers für die Darſtellung beſtimmter Charaktere ſehr berückſichtigt wurde.)

Roscius (Q. Roscius Gallus), geb. als Sklave (Plin. N. H. 7, 39, 128) im Dorfe Solonium bei Lanuvium um das J. 125 v. Chr., geſt. im J. 62, hochberühmter Schauſpieler, vorzugsweiſe in komiſchen Rollen (Paraſiten, Kuppler) ausgezeichnet, doch auch als Tragöde auftretend (ſo wohl als Agamemnon im „Telephus“ des Ennius), mit Cicero befreundet, der ihn auch in dem bekannten Prozeſſe verteidigte, den Roscius im J. 76 v. Chr. zu führen hatte (ſ. den Artikel „Panurgus“). Über Roscius' Spiel vgl. Cic. pro Quint. 24, 77; de or. I, 28, 130 und 59, 251 und 60, 254, II, 57, 233; pro Rosc. com. 7, 20; de legg. 1, 4, 11; de nat. deor. I 28, 79; Horat. Ep. 2, 1, 82; Quintil. 11, 3, 111. Roscius war eifriger Zuhörer des Redners Hortenſius (Val. Max. 8, 10, 2, vgl. auch 8, 7, 7). Nach einer Überlieferung (Diomedes p. 489 K) ſoll R., um ſeine ſchielenden Augen zu verdecken, den Gebrauch der Maske (ſ. d.) eingeführt haben. Durch ſeine Kunſt verdiente ſich R. nicht nur die Freiheit, ſondern auch ungeheuere Spielhonorare (Cicero pro Rosc. com. ſchätzt ſein Jahreseinkommen auf 6 Millionen Seſt.), in ſeinen ſpäteren Jahren aber verzichtete er auf jede Beſoldung. R. ſoll eine Schrift über das Verhältnis zwiſchen der Beredſamkeit und der Schauſpielkunſt verfaßt haben (Macrob. Sat. 3, 14, 12). Über Roscius vgl: Gryſar, Allgem. Schulzeitung 1832 p. 365 ff.; Wiskemann im Progr. des Gymnaſ. zu Hersfeld 1854; Ribbeck, R. Tr. p. 671 ff.

Rupilius, bedeutender Schauſpieler, älterer Zeitgenoſſe Ciceros; ſeine Glanzrolle war die der Antiope (Cic. de off. 1, 31, 114).

Scenenwandel. Da die Römer die Beobachtung der Ortseinheit von den Griechen übernahmen, ſo lag ein Bedürfnis zum Scenenwandel während einer Aufführung nicht vor; vollzogen konnte er übrigens werden durch Drehung oder Verſchiebung der Dekoration und Umdrehung der Couliſſen (ſ. die Artikel „Dekoration" u. „Couliſſen").

Schaugepränge. Seit der letzten Zeit der Republik war die Entfaltung großen Schaugepränges auf der Bühne beliebt, beſonders bei der Aufführung von Tragödien und hiſtoriſchen Schauſpielen. Dieſe Neigung bethätigte ſich nicht nur in der Pracht der Kleidung (ſ. d.), ſondern auch darin, daß man nicht nur kriegeriſche Scenen und Gefechte, oft mit Aufgebot eines großen Perſonals, das zum Teil ſogar beritten war, auf der Bühne vorführte, ſondern auch Triumphzüge und andere prunkvolle Schauſtellungen. Vgl. Cic. ad fam. 7, 1, 2; Horat. Ep. 2, 1, 187 ff.

Schauſpieler (actores, ludiones [das eigentl. lat. Wort], histriones [etruskiſches Wort], über noch andere Benennungen vgl. Gryſars Aufſatz über die Mimen p. 319). Es ſind drei Gattungen der Schauſpieler zu unterſcheiden: die eigentlichen Schauſpieler (Tragöden und Komöden), die Mimen (Grotesktomiker, Clowns), die Pantomimen (Tänzer und Gebärdenſpieler). Die Schauſpieler gingen aus dem Sklavenſtande hervor und blieben oft ihr Leben hindurch Sklaven, ſo daß alſo ihr Verdienſt ganz oder zum Teil ihrem Herrn zufiel und der letztere ſie nach Belieben an einen Theaterdirektor vermieten konnte. Die Ausbildung befähigter Sklaven zum Schauſpielerberufe konnte daher ein einträgliches Geſchäft ſein (man ſieht dies aus dem anläßlich der Ermordung des Schauſpielerſklaven Panurgus geführten Prozeſſe, vgl. Ciceros Rede für den Schauſp. Roscius). Wurde ein Schauſpielerſklave freigelaſſen, ſo übernahm er gewöhnlich die Verpflichtung, ſein Talent dem früheren Herrn unter gewiſſen Bedingungen zur Verfügung zu ſtellen, alſo z. B. unentgeltlich in deſſen Hauſe zu ſpielen (man ſehe z. B. Digg. 37, 1, 25). Weil der Schauſpielerberuf den Sklaven überlaſſen war, ſo galt er als entehrend (Edict. praetoris Digg. 3, 2, 1: infamia notatur, qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scaenam prodierit. Vgl. Cic. de rep. 4, 10; Corn. Nep. prooem.; Tertull. de spect. 22; Augustin., De civ. Dei 2, 12 und 27). Daher durfte kein Freigeborner ſchauſpieleriſch die Bühne betreten, und es war alſo eine ſchwere Ehrenkränkung, wenn Cäſar den Ritter Laberius (ſ. d.), und wenn wiederholt Auguſtus, Tiberius und andere Kaiſer Ritter und Senatoren zu ſchauſpieleriſchem Auftreten zwangen (vgl. den Artikel „Ritter"). Da die Schauſpieler für ehrlos galten, ſo konnten ſie wegen ſchlechter Leiſtungen oder ſchlechten Betragens körperlich gezüchtigt werden (Plaut. Amphitr. prol. 84 f.). Auguſtus gewährte den Schauſpielern allerdings Befreiung von der Prügelſtrafe (Tac. Ann. 1, 77), brachte indeſſen doch wiederholt Leibesſtrafen gegen Schauſpieler in Anwendung (Suet. Oct. 45). Von municipalen Ehrenämtern waren die Schauſpieler durch die lex Roscia (45 v. Chr.) ausgeſchloſſen, jedoch wurde in der Kaiſerzeit dieſes Geſetz wiederholt unbeachtet gelaſſen, wie überhaupt damals (und ſelbſt ſchon in Ciceros Zeit, denn man denke an Äſopus [ſ. d.] und Roscius [ſ. d.]) durch Talent ausgezeichnete oder vom Glück begünſtigte Schauſpieler zu angeſehener und ſelbſt einflußreicher geſellſchaftlicher Stellung gelangten (ſ. Beiſpiele hierfür in der chronolog. Überſicht). Ja, das Gebaren der Schauſpieler war oft ein übermütiges und zügelloſes, ſo daß Polizeimaßregeln, wie Verbannung aus Italien, gegen ſie ergriffen werden mußten (vgl. Tac. Ann. 1, 77 u. 4, 14). — Die Schauſpieler, ſoweit ſie nicht der Haushaltung des Kaiſers oder eines reichen Privatmannes angehörten (Petron. c. 53; Plin. Ep. 5, 19; 7, 24; 9, 36 u. 40; Plut. de vitioso pudore c. 6), waren zu kleinen Geſellſchaften oder Truppen (grex, caterva) vereinigt, an deren Spitze

ein Direktor (dominus) ſtand, der ſeine Dienſte den Spielgebern, bzw. dem Staate vermietete und ſeinerſeits die Geſchäfte mit den Theaterdichtern vermittelte. Der Direktor beſoldete auch die Mitglieder ſeiner Truppe. Über die Honararverhältniſſe und überhaupt über die materielle Lage der Schauſpieler vgl. den Artikel „Honorar der Schauſpieler". — Die Zahl der Mitglieder einer römiſchen Schauſpielertruppe war größer, als die einer griechiſchen (Diomedes p. 491, 2 K: in Graeco dramate fere tres personae solae agunt . . . quarta semper muta, at Latini scriptores compiures personas in fabulis introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent. Vgl. Steffen in Acta soc. philol. Lips. II 1, p. 109 [er nimmt als Maximum ſieben Schauſpieler an] u. Boſſe, Quaest. Terent. Leipzig 1874 Diff. [nimmt fünf Schauſpieler als Maximum an]; Dziatzko, Jen. Litteraturztg. 1874 p. 29, glaubt, daß dieſelbe Rolle in verſchiedenen Akten von verſchiedenen Schauſpielern habe geſpielt werden können). S. auch die Artikel Rollenverteilung und Rollen.

Schauſpielerinnen. Schauſpielerinnen traten nur in den Mimen, in ſehr ſpäter Zeit auch in Komödien auf (Donat. ad Terent. Andr. 4, 3: Et vide non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui h. e. personae feminae, sive haec persona per virum agitur, ut apud veteres, sive per mulierem, ut nunc videmus). Die weiblichen Mimen konnten nur ſchamloſe Perſonen ſein, da an den Floralien (ſ. d.) von ihnen verlangt wurde, daß ſie ſich auf der Bühne völlig entkleideten. Über die Vortrefflichkeit, mit welcher weibliche Rollen von Männern geſpielt wurden, ſelbſt mit getreuer Nachahmung der weiblichen Leibesbeſchaffenheit, vgl. Iuv. 3, 93 ff.

Schauſpielervereine ſ. Vereine der Schauſpieler.

Schauſpielkunſt. Die Kunſt des eigentlichen Schauſpielers (Tragöden und Komöden) beſtand in dem deklamatoriſchen Vortrag oder Geſang einerſeits, in mit Tanz verbundenem Gebärdenſpiel andrerſeits. Das letztere wurde als das Weſentlichere und Wichtigere betrachtet, ſo daß der Schauſpieler, wie ſchon Livius Andronikus (ſ. d.) im J. 240 v. Chr. (Liv. 7, 2), ſich häufig auf Tanz und Geſtikulation beſchränkte, den Vortrag aber einem Gehilfen überließ (ſ. den Artikel „Gebärdenſpiel"). Vgl Boissier, De la signification des mots ‚cantare' et ‚saltare' et ‚saltare tragoediam' in: Revue archéologique N° 8, II 2 p. 333. Die Mimen ſuchten beſonders durch Grotesktomik und Geſichtstomik (ſ. d.) zu wirken. Da ſie allein unmaskiert auftraten, war ihnen Anwendung des Mienenſpiels (ſ. d.) möglich. Die Pantomimen ſpielten ſtumm. Gelegentliche Bemerkungen über die Deklamation und Geſtikulation der Schauſpieler giebt Quintilian (Inst. 1, 11, 1; 2, 35; 2, 10, 13; 11, 3, 112 und 178 u. a.). Zu ſeiner Zeit ſcheinen die Schauſpieler die Mitte gehalten zu haben zwiſchen realiſtiſcher und affektierter Vortragsweiſe (Inst. 2, 10, 13). Einen Wandel des Geſchmacks deutet an Tacit. dial. de or. 28.

Seneca, L. Annäus, geb. einige Jahre vor Chr. zu Corduba (Spanien), geſt. 65 n. Chr. (vgl. Tacit. Ann. 15, 62 f.) verfaßte die Tragödien: 1. Hercules (furens), 2. Troades, 3. Phoenissae, 4. Medea, 5. Phaedra, 6. Oedipus, 7. Agamemnon, 8. Thyestes, 9. Hercules (Oetaeus). Aufgeführt wurden dieſe Dramen ſchwerlich. Nicht von Seneca verfaßt iſt die Praetexta Octavia. Vgl. Schanz a. a. O. I p. 255 ff. und 400 ff.

Seſſel. Ehe im römiſchen Theater feſte Sitzplätze eingerichtet waren, pflegte, wer ſitzen wollte, ſich einen Seſſel mitzubringen oder einen ſolchen zu ermieten. Im J. 155 v. Chr. wurde das Sitzen im Theater durch Senatsbeſchluß verboten (Liv. epit. 48; Val. Max. 2, 4, 2). Dauernde Wirkung hatte dies Verbot ſelbſtverſtändlich nicht. Vgl.

Ritſchl, Parerga p. 219; Mommſen, R. G. I⁷ 885; von Boltonſtern, De rebus scaenicis romanis (1875) p. 18: De spectatorum consessu testimonia Plautina.

Setzſtüke. Die Setzſtücke des römiſchen Theaters waren im weſentlichen die auf der griechiſchen Bühne gebrauchten, ſ. alſo den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters.

Siparium ſ. Vorhang.

Sitzordnung. In der älteſten Zeit beſtand eine Sitzordnung oder vielmehr Platzordnung — denn Sitze gab es damals noch nicht (ſ. den Artikel Seſſel) — im Theater überhaupt nicht, doch mag gewohnheitsmäßig von vornherein den Senatoren der vorderſte Raum überlaſſen worden ſein. Erſt der ältere Scipio Africanus trennte im J. 194 v. Chr. die Plätze der Senatoren förmlich von denen des Volkes, was große Mißſtimmung erregte (Liv. 34, 54; Val. Max. 2, 4, 3). Nach der Errichtung feſter Theater wurden den Senatoren und anderen Würdenträgern, auch den Geſandten (ſ. d.) Ehrenplätze in der Orcheſtra eingeräumt. Später (zuerſt durch C. Gracchus, dann endgültig durch die lex Roscia im J. 67 v. Chr.) wurden den Rittern die 14 Bänke hinter der Orcheſtra angewieſen (vgl. die Artikel Ritter und Decoctores). Auguſtus regelte die Sitzordnung neu durch die lex Iulia. Dadurch wurden die Vorrechte der Senatoren und Ritter beſtätigt, die Geſandten dagegen aus der Orcheſtra verwieſen. Beſtimmte Plätze erhielten nun auch die Veſtalinnen (in der linken Orcheſtraloge, wo auch die Kaiſerin ſaß, während der Kaiſer [ſ. d.] die rechte Loge inne hatte), den Prätextaten und ihren Pädagogen, den Soldaten, den Frauen ohne männliche Begleitung (in den oberen Reihen), den Pullati, d. h. den Proletariern (ebenfalls in den oberen Reihen), ſeltſamerweiſe auch den „maritis e plebe“ (Suet. Oct. 44). Auguſtus' Sitzordnung ſcheint dauernd in Kraft geblieben zu ſein. Domitian verbot den Unfug, daß die Bänke der Ritter von Unberechtigten beſetzt wurden (Suet. Dom. 8, vgl. Suet. Calig. 26 am Schluſſe). Vgl. Marquardt VI² (III) 535; Hübner, Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri e anfiteatri antichi, in den Annali dell' Ist. 1856, p. 55; Lancioni, Iscrizioni dell' Anfiteatro Flaviano, in: Bull. municip. di Roma 1880. p. 277. S. auch die Artikel Plätze und Tribus.

Sklaven. Aus dem Sklavenſtande gingen meiſtenteils die Schauſpieler (ſ. d.) hervor, ſelbſt der Begründer des römiſchen Kunſttheaters, Livius Andronikus, war in ſeiner Jugend Sklave geweſen. ebenſo der berühmteſte römiſche Schauſpieler Roscius (ſ. d.). Vom Beſuche des Theaters wurden die Sklaven in der alten Zeit ausgeſchloſſen (Cic. de harusp. resp. 12, 26: illi [die Vorfahren] cum iudos facerent, servos de cavea exire iubebant). Vgl. Ritſchl, Parerga p. 223. In der Kaiſerzeit dagegen wurden die Sklaven im Theater geduldet (Columella de r. r.: genus id mancipiorum theatris ... consuetum).

Soccus, der niedrige Theaterſchuh der Komöden.

Sodalitas artificum scaenicorum ſ. Vereine der Schauſpieler.

Sorix, ein Archimimus zu Sullas Zeit (Plut. Sulla 36).

Souffleur. Der Souffleur ſcheint auf dem römiſchen Theater (wie auch auf dem griechiſchen) völlig gefehlt zu haben.

Sparſio, eine Verteilung von Geſchenken oder von Gewinnmarken an die Zuſchauer bei den öffentlichen Spielen. Vgl. Marquardt VI² (III) 496.

Spielgeber. Die öffentlichen Spiele wurden vom Staate veranſtaltet. Als Spielgeber galten daher die vom Staate mit der Leitung der einzelnen Spiele beauftragten Beamten (die kuruliſchen Ädilen bei den ludi Romani, den ludi Megalenses und den Floralien; die plebejiſchen Ädilen bei den ludi plebei; der praetor urbanus bei den ludi Apollinares). Bei von Privaten ausgerichteten Spielen waren ſelbſtverſtändlich eben

dieſe Private die Spielgeber. — Die Spielgeber nahmen einen bevorzugten Platz im Theater ein (Dio 53, 30).

Spieltage ſ. Aufführungen.

Spielzeit. Die Theateraufführungen fanden in der Regel am Vormittage ſtatt. Erſt in der ſpäten Kaiſerzeit wurden gelegentlich auch Aufführungen zur Abend- und Nachtzeit veranſtaltet (ſo bei den Säkularſpielen des Philippus Arabs. Cassiod. Chron.). — Die Dauer der Aufführung einer einzelnen Tragödie oder Komödie dürfte etwa 2 bis $2^1/_2$ Stunden, die eines Mimus etwa 30 bis 60 Minuten, die eines Pantomimus noch kürzere Zeit betragen haben. Genaue Angaben laſſen ſich nicht machen.

Spielzettel. Da die dramatiſche Dichtung der Römer bis etwa auf Ciceros Zeit ſowohl in der Tragödie als auch in der Komödie ſehr fruchtbar war (freilich vorwiegend nur in Bearbeitung griechiſcher Urſtücke), in der niederen Poſſe (Atellane, Mimus) aber auch fernerhin noch lange Zeit fruchtbar blieb, ſo konnte die Aufſtellung des Spielzettels (Répertoire) der Bühnenleitung keine Schwierigkeit machen, um ſo weniger, als die Wiederholung bereits gegebener Stücke durchaus üblich war, alſo die Vorführung von Neuigkeiten keineswegs dringlich verlangt wurde. Die Feſtſtellung des Spielzettels war Sache des Theaterdirektors, der ſich aber darüber jedenfalls mit dem Spielgeber verſtändigen mußte, in ſpäterer Zeit wohl auch regelmäßig das ſachkundige Urteil eines Theaterrecenſenten (ſ. den Artikel „Recenſent") einholte.

Spinther, ein Schauſpieler, im J. 57 v. Chr. erwähnt (Val. Max. 9, 14, 4).

Standort. Der Standort der Schauſpieler und des Chors war ausſchließlich die Bühne (die Orcheſtra wurde als Sitzraum benutzt). Wenn der Chor auftrat, was nur in der Tragödie geſchah, nahm er jedenfalls den vorderen Bühnenraum ein. Die Mimen ſpielten nur auf der Vorderbühne, welche dann von der hinteren Bühne durch einen Vorhang (siparium) abgetrennt wurde.

Statiſten. Statiſten kamen auf dem römiſchen Theater (ebenſo wie auf dem griechiſchen) häufig zur Verwendung.

Statius (Papinius), Dichter unter Domitian, am bekannteſten durch ſein Epos „Thebais", verfaßte (den Text für) einen Pantomimus „Agave", den er an den berühmten Tänzer Paris (ſ. d.) vorteilhaft verkaufte (Iuv. 7, 82 ff.).

Stehplatz. Als Stehplatz wurde der auf der Präcinctio (ſ. d.) ſich hinziehende Weg (die „via") benutzt (Tertull. de spect. 3: nam apud spectacula et in via statur).

Stephanio, Schauſpieler zu Auguſtus' Zeit. Suet. Aug. 45 gegen Schluß.

Stiege, acherontiſche, eine vorn am äußerſten Rande des pulpitum (Bühnengerüſtes) befindliche Verſenkungstreppe. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655.

Stratokles, berühmter Schauſpieler zu Quintilians Zeit (Quintil. Inst. 11, 3, 178 [darnach ſpielte St. beſonders in Kuppler- und Paraſitenrollen]).

Tanz ſ. die Artikel Gebärdenſpiel, Pantomimus, Schauſpielkunſt.

Terentius, P., geb. (unbeſtimmt wann [vermutlich aber vor 185 v. Chr.] zu Karthago (daher „Afer" genannt, jedoch wahrſcheinlich nicht Punier, ſondern Libyer), geſt. 159 v. Chr. in Griechenland, verfaßte die Luſtſpiele: Andria (166), Heautontimorumenos (163), Eunuchus (161), Phormio (161), Adelphoi (160), Hecyra (160). — Vgl. Bilderhdſſ. des Terenz. — S. Schanz a. a. O I p. 61 ff.

Tertia, weibliche Mime, Maitreſſe des Verres. Cic. Verr. II 3, 34, 78.

Theaterdirektor. Der Direktor einer Schauſpielertruppe (dominus catervae oder gregis) war der Brotherr und zugleich der techniſche Leiter der Truppe, oft zugleich auch ihr erſter Schauſpieler (actor primarum partium), zuweilen (wenigſtens in der älteſten Zeit) zugleich auch ſelbſt Bühnendichter und Komponiſt. Der Theaterdirektor er-

mietete die Schauſpielerſklaven, deren er bedurfte, von ihren Herren und vermietete nun ſeinerſeits ſeine und ſeiner Truppe Dienſte den ſtaatlichen oder privaten Spielgebern, falls er nicht vorzog, auf eigene Rechnung und auf eigener Bühne Vorſtellungen zu veranſtalten. Das letztere Verfahren dürfte aber nur von den Direktoren der ſpeciellen Mimentruppen häufig gewählt worden ſein, da dieſe für ihre Leiſtungen nur eine kleine Bühne und geringen ſceniſchen Apparat nötig hatten. Die Aufführung von Tragödien und kunſtmäßigen Komödien war wohl zu koſtſpielig und hatte für das große Publikum zu wenig Zugkraft, als daß ſie auf Privatbühnen nutzbringend geweſen wäre. Trat der Theaterdirektor für einen oder mehrere Spieltermine in den Dienſt des Staates (oder eines privaten Spielgebers), ſo lag ihm ob, die aufzuführenden Stücke von den Theaterdichtern zu erwerben, ſie einſtudieren und inſcenieren zu laſſen. Für ſeine Bemühungen erhielt er eine Pauſchalſumme, aus welcher er jedoch auch die Schauſpielerhonorare zu beſtreiten hatte. Die Honorare, welcher er den Dichtern gezahlt hatte, wurden ihm nur für diejenigen Stücke, welche Beifall fanden, erſetzt.

Theatergebäude. Kennzeichnend für das römiſche Theatergebäude im Vergleich zu dem griechiſchen ſind namentlich folgende Einzelheiten: 1. Die bauliche Verbindung des Bühnengebäudes und der Bühne mit dem Zuſchauerraume, wodurch die architektoniſche Geſchloſſenheit des Geſamtbaues hergeſtellt wurde. 2. Der maſſive Unterbau des Zuſchauerraumes, wodurch es ermöglicht wurde, von der Umfaſſungsmauer aus Zugänge (vomitoria), und von dieſen aus Treppen nach dem Zuſchauerraume anzulegen. 3. Die Benutzung der Orcheſtra (ſ. d.) zu Sitzplätzen. 4. Die Einrichtung von Logen über den Eingängen zur Orcheſtra. — Über den Grundriß des Theaters vgl. den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters. Stehende ſteinerne Theater beſaß Rom erſt ſeit dem J. 55 v. Chr., in welchem Pompejus ein ſolches einweihen ließ, bzw. ſeit dem J. 13 v. Chr., in welchem der von Cäſar begonnene Bau des ſog. Marcellustheaters vollendet und gleichzeitig von Balbus ein drittes Theater errichtet wurde. Bis dahin hatte man ſich mit proviſoriſchen Holzbauten begnügt, welche in der älteren Zeit übrigens nur die Herſtellung der Bühne, nicht aber die eines Sitzraumes für die Zuſchauer bezweckten, vgl. Tac. Ann. 14, 20 (die näheren Angaben ſehe man in der chronol. Überſicht). Das Pompejus-, das Balbus- und das Marcellustheater blieben dauernd die drei einzigen feſten Theatergebäude Roms. Ein viertes Theatergebäude ließ allerdings Trajan auf dem Campus Martius errichten, es wurde aber auf Hadrians Veranlaſſung, ſehr gegen den Wunſch der Bevölkerung, wieder abgebrochen (Vita Hadr. 9). Ein kaiſerliches Privattheater ſcheint ſich auf dem Palatin befunden zu haben (Dio 76, 3). Ein Theater vor dem Floratempel erwähnt Augustin. de civ. Dei 2, 26.

Das Pompejusth. faßte (nach Plinius) 40000, (nach Curioſ.) 17580, das Balbusth. (nach Plinius) 30085, (nach Notit.) 11510, das Marcellusth. (nach Curioſ.) 20000 Perſonen (die drei Theater insgeſamt alſo 90085, bzw. 49090 Perſonen), vgl. Friedländer, Sittengeſch. II 297.

Theater zu nur vorübergehender Benutzung, etwa bei außerordentlichen Gelegenheiten, wie z. B. bei den von Cäſar und Auguſtus gegebenen ſceniſchen Spielen „in allen Sprachen“ (Suet. Caes. 39 und Aug. 43), ſcheinen oft aufgeſchlagen worden zu ſein (Vitruv. 5, 5, 7: multa theatra Romae quotannis facta. Vgl. auch Zosim. 2, 5). Außerhalb Roms beſaß in der Kaiſerzeit jede größere und manche kleinere Stadt des lateiniſchen Sprachgebietes ihr Theater; überdies wurden vielfach urſprünglich griechiſche Theater nach römiſchem Syſteme umgebaut (ſo z. B. in Pompeji).

Theatermarken. Zum Behufe der Platzanweiſung wurden an die Theaterbeſucher Marken (tesserae) aus Elfenbein, Knochen oder Blei ausgegeben, welche auf der einen

Seite die Bezeichnung des Platzes, auf der andern ein Emblem trugen. Viele solcher Marken (sog. piombi) sind noch erhalten. Vgl. den betr. Artikel in der Übersicht der Realien ꝛc. des griechischen Theaters.

Theaterpolizei. Die Theaterpolizei wurde geübt durch die Liktoren der spielgebenden Beamten (Ädilen, Prätoren; auch Privatpersonen wurden, wenn sie öffentliche Spiele gaben, Liktoren zugeteilt). Wo die Liktoren im Theater ihren Standort hatten, ist unbestimmbar (ganz gewiß aber saßen sie nicht in den Nischen des Bühnengebäudes, wie dies seltsamerweise Overbeck in seinem Buche über Pompeji annimmt; eher kann man glauben, daß sie an den Eingängen der Orchestra standen).

In der Kaiserzeit hielt überdies eine prätorianische Kohorte die Wache im Theater. Nero ließ im J. 55 in einer liberalen Anwandlung diese Wache in Wegfall kommen, sah sich aber schon im nächsten Jahre zu ihrer Wiedereinführung genötigt.

In der spätesten Kaiserzeit unterstand das gesamte Schauspielwesen der polizeilichen Aufsicht eines besonderen höheren Beamten, des sog. tribunus voluptatum (Cod. Theodos. lib. 15 tit. 7, 1, 13).

Theaterverwaltung. Da die öffentlichen Spiele vom Staate veranstaltet wurden, so war die Theaterverwaltung Sache des Staates. Der Staat begnügte sich indessen damit, bestimmten Beamten (Ädilen, Prätoren) die äußere Leitung der scenischen Aufführungen zu übertragen und bestimmte Summen zur Deckung der Kosten anzuweisen. Die technische Leitung des Theaters, namentlich die ganze Bühnenregie, blieb dem Theaterdirektor überlassen. Sache des letzteren also war es, die für einen Aufführungstermin erforderlichen Schauspieler zusammenzubringen, die aufzuführenden Stücke zu beschaffen und für deren Einübung und Inscenierung zu sorgen. Vermutlich standen in diesen Geschäften dem Direktor ihm untergeordnete und von ihm besoldete Regiebeamte zur Seite, aber es ist darüber Näheres nicht bekannt. S. den Artikel Theaterdirektor.

Für die Beschaffung der Kostüme und wohl auch der Setzstücke sorgte (selbstverständlich auf Kosten der Spielgeber) der sog. Choreg, der in früherer Zeit ein Privatunternehmer, in der Kaiserzeit ein staatlicher Beamter war.

Theaterwache s. Theaterpolizei.

Theaterzettel. Der (selbstverständlich nicht vorhandene) gedruckte Theaterzettel wurde ersetzt durch Maueraufschriften (Seneca, Epp. 117, 30), durch Ankündigungen von der Bühne aus und durch den jedem Drama vorausgeschickten Prolog. S. auch den Artikel Ankündigung.

Theokrit, Pantomime, Günstling des Caracalla. Dio 72, 21.

Tribunen. Den Tribunen waren besondere Plätze im Theater angewiesen (Dio 44, 4; 53, 27).

Tribunus voluptatum, ein höherer Beamter, welchem (in der späten Kaiserzeit) die Aufsicht über das gesamte Schauspielwesen übertragen war (Cod. Theodos. lib. 15, tit. 7, 1, 13).

Tribus. Den einzelnen Tribus war in den Theatern zu Rom je eine besondere Abteilung (ein „Keil", cuneus) zugewiesen. Vgl. Mommsen, Die römische Tribus p. 206.

Triumphe. Die Triumphe siegreicher Feldherren pflegten auch durch Veranstaltung scenischer Spiele gefeiert zu werden. Zuerst geschah dies bei Mummius' Triumph im J. 145 v. Chr.

Unterirdischer Gang (vgl. den entsprechenden Artikel in der Übersicht über die Realien ꝛc. des griechischen Theaters). In den Ruinen des Theaters zu Magnesia am Maiandros ist ein aus römischer Zeit stammender unterirdischer Gang aufgefunden worden, der unter der Vorderwand des (spätrömischen) Logeions beginnt und unter der Mitte der

Orcheſtra endet, wo er in einen kurzen zweiarmigen Quergang ſich teilt. Der Zweck dieſer Anlage iſt ganz unklar. Vgl. Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts. Atheniſche Abteilung Bd. XIX p. 73.

Valvae regiae, die mittlere der drei Thüren, welche von der Scaena in das Proſcenium führten, ſie ſtellte den Eingang in den Königspalaſt dar (Vitruv. 5, 6, 3).

Varro, M. Terentius, römiſcher Polyhiſtor (geb. 116, geſt. 27 v. Chr.), verfaßte folgende, nicht mehr erhaltene, Werke über die Geſchichte nnd die Einrichtung des römiſchen Theaters: De originibus scaenicis libri tres (vgl. Cichorius in den zu Ehren Ribbecks herausgegebenen Commentationes p. 415); De actionibus scaenicis libri quinque; De actis (nach Ritſchl de actibus) scaenicis libri tres. Vgl. Schanz I p. 281; Teuffel § 166, 5.

Velarium ſ. Zeltdach.

Vereine der Schauſpieler (sodalitates oder collegia artificum scaenicorum), ſ. den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griechiſchen Theaters. Vgl. auch Marquardt VI² (III) 538 Anm. 5. Der älteſte derartige Verein war die im J. 207 v. Chr. geſtiftete Dichter- und Schauſpielerzunft (ſ. d.).

Verſenkungen. Das Vorhandenſein einer Verſenkungsvorrichtung auf der römiſchen Bühne läßt ſich nicht nachweiſen. Man bedurfte ihrer auch nicht, da der Fall, daß auf der Bühne befindliche Perſonen oder Gegenſtände plötzlich nach unten hin verſchwinden ſollen, in römiſchen Dramen wohl nicht vorkommt. Die „Acherontiſche Stiege" war (ſo ſcheint es) eine Kellerleiter, auf welcher Schauſpieler, wenn ſie Geiſter Abgeſchiedener darſtellten, zur Bühne emporſtiegen.

Veſtalinnen. Die Veſtalinnen hatten einen Ehrenplatz im Theater (in der Loge über dem linken Orcheſtraeingange); unter ihnen ſaß die Kaiſerin (Suet. Oct. 44; Tac. Ann. 4, 16).

Via. Unter „via" verſteht man den auf der Präcinctio (ſ. d.) hinlaufenden Weg, der zu Stehplätzen (ſ. d.) benutzt wurde.

Viatores tribunicii. Die V. tr. hatten einen Sonderplatz im Theater (Tac. Ann. 16, 12; Herodian. 1, 9).

Virtuoſentum. Die Einſeitigkeit, mit welcher in der römiſchen Schauſpielkunſt (ſ. d.) das Gebärdenſpiel (ſ. d.) gepflegt wurde, mußte die Ausbildung eines Virtuoſentumes in demſelben zur Folge haben, welches in den Leiſtungen genialer Pantomimen (ſ. d). einen an ſich bewundernswerten Höhepunkt erreichte, aber ſelbſtverſtändlich den Untergang der wahren Schauſpielkunſt bedeutete.

Vitalis, bedeutender Mime, jedenfalls der ſpäteren Kaiſerzeit angehörig. In ſeiner Grabſchrift rühmt ſich V. ſeines Reichtums und ſeiner Kunſt in der treffenden Nachahmung beſtimmter Perſönlichkeiten (ſ. den Artikel „Geſichtskomik"). Gedruckt iſt dieſe, in mancher Beziehung intereſſante, Grabſchrift bei A. Mai, Auct. class. V 414 und darnach bei Meyer, Anthol. lat. II p. 89 No 1173. Vgl. Gryſar a. a. O. p. 313.

Vitruvius Pollio, römiſcher Architekt zur Zeit Cäſars und Auguſtus', Verfaſſer eines großen Werkes über die Baukunſt, in deſſen fünftem Buche eingehende Vorſchriften über den griechiſchen und römiſchen Theaterbau, in Sonderheit über den Grundriß (ſ. d.) des Theaters, gegeben werden (V 6 bis 8). Brauchbarſte Ausgabe des Werkes des V. von Val. Roſe u. G. Müller-Strübing. Leipzig 1867.

Vomitoria, die durch den Unterbau des Theaters führenden Zugänge zum Zuſchauerraume.

Vorhang. Etwa im J. 133 v. Chr. (vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655) wurde es üblich, vor Beginn und nach Schluß einer Aufführung die Bühne von dem Zuſchauer-

raume durch einen Vorhang (aulaeum) abzuſcheiden; derſelbe wurde bei Beginn der Vorſtellung in eine am vorderen Bühnenrande befindliche Rinne niedergelaſſen, nach Schluß der Vorſtellung aber aus dieſer herausgezogen (vgl. die ſchöne Schilderung des Vorganges bei Ovid. Met. 3, 111 ff., vgl. auch Verg. Georg. 3, 24 f. u. Horat. A. P. 154).

Außerdem konnte die Vorderbühne durch einen Vorhang (siparium) von der Hinterbühne geſchieden werden; es geſchah dies bei den Aufführungen der Mimen, da dieſe nur auf der Vorderbühne ſtattfanden (Donat. de com.: siparium autem est mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commentantur. Darnach ſcheint das siparium auch bei Scenenwandlungen benutzt worden zu ſein). Weil das siparium hauptſächlich bei Mimenaufführungen zur Verwendung kam, bezeichnet das Wort auch eine untergeordnete, gemeine Bühne, vgl. Iuv. 8, 186.

Waſſerleitung. Eine W. legte zuerſt Pompejus in dem von ihm erbauten Theater an (Val. Max. 2, 4, 6); ſie diente nicht nur zu Reinigungszwecken und zur Lieferung von Trinkwaſſer, ſondern namentlich auch dazu, um mittelſt eines Hochdruckapparates kühlende Beſprengungen des Zuſchauerraumes zu ermöglichen.

Wettkämpfe der Dichter. Mehrfache Angaben, ſo namentlich die bekannte Erzählung von Laberius und Publilius Syrus (Macrob. 2, 7), deuten darauf hin, daß auch auf dem römiſchen Theater, wenigſtens gelegentlich, Wettkämpfe der Dichter ſtattgefunden haben; möglich, daß zuerſt Mummius ſolche bei Gelegenheit ſeiner Triumphalſpiele (145 v. Chr.) veranſtaltet hat. Vgl. Plaut. Trinumm. 706, Phormio prol. 16, Amphitr. prol. 69 u. 72, Casina prol. 17; Cic ad Att. 4, 15, 6 u. Phil. 1, 15, 36; Horat. Ep. 2, 1, 181 [?]; Ovid. Trist. 2, 507 u. Fast. 5, 189; Plut. Pomp. 52. Die betreffenden Stellen laſſen ſich jedoch auch auf Wettkämpfe zwiſchen den Schauſpielern deuten, und es iſt dies ſogar wahrſcheinlicher (vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 669 f.; anders Mommſen, R. G. II^{7} 443). Nur freilich wiſſen wir auch über derartige Wettkämpfe nichts Näheres; daß ſie aber ſtattfanden, ſcheint die Sitte der Verteilung von Corollarien (ſ. d.) zu beweiſen, welche doch wohl als Ehrenpreiſe für vorzügliche ſchauſpieleriſche Leiſtungen aufzufaſſen ſind. Einen alle fünf Jahre ſtattfindenden ſceniſchen Wettkampf richtete nach griechiſchem Muſter Nero ein (Tac. Ann. 14, 20), aber wohl ohne Erfolg.

Wettkämpfe der Schauſpieler ſ. Wettkämpfe der Dichter.

Zeltdach. Der Prätor Lentulus Spinther ſoll zuerſt (bei den Apollinariſchen Spielen des Jahres 60 v. Chr.) den Zuſchauerraum des Theaters mit einem leinenen Zeltdache (velarium) überſpannt haben (Plin. N. H. 19, 1, 6: postea in theatris tantum umbram fecere, quod primus omnium invenit Q. Catulus, cum Capitolium dedicaret. Carbasina deinde vela primus in theatro duxisse traditur Lentulus Spinther Apollinaribus ludis. Vgl. Val. Max. 2, 4, 6; Lucret. 4, 73 ff. und 6, 108; Dio 43, 6; Mart 14. 28 f.).

Züchtigung. Da die Schauſpieler (ſ. d.) meiſt Sklaven waren, ſo konnten ſie für Vergehen, aber auch für ſchlechte Leiſtungen körperlich gezüchtigt werden. Erſt Auguſtus gewährte ihnen Befreiung von Leibesſtrafen (Tac. Ann. 1, 77), ließ aber gleichwohl wiederholt Schauſpieler geißeln (Suet. Oct. 45). Unter Tiberius wurde die Wiedereinführung der Prügelſtrafe für zuchtloſe Schauſpieler im Senate beantragt, der Antrag aber nicht angenommen (Tac. Ann. 1, 77).

Zwiſchenakt ſ. Zwiſchenſtück.

Zwiſchenſtück (embolium). Zur Ausfüllung der Pauſen zwiſchen den einzelnen Akten oder Dramen wurden (in der Komödie) Flötenſoli (vgl. Plaut. Pseud. am Ende des erſten Aktes), in der Tragödie Chorgeſänge (Horat. A. P. 194) eingelegt, aber auch laſcive Tänze wurden zu dieſem Zwecke gebraucht.

C. Lateiniſch-deutſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke.

actio, Spiel (als ſchauſpieleriſche Leiſtung).
actor, Schauſpieler, (im engeren Sinne) der leitende Schauſpieler, Theaterdirektor.
archimimus, Direktor einer Mimentruppe.
aulaeum, Bühnenvorhang.
balteus, Abſatz (horizontale Abteilung im Zuſchauerraume des Theaters).
caterva, Schauſpielertruppe.
cavea, Zuſchauerraum.
centunculus, Harlekinsjacke.
choragium, summum ch., das kaiſerliche Gebäude zur Aufbewahrung der Koſtüme und des Bühnenapparates.
choragus, Koſtümlieferant, -verleiher.
collegium artificum scaenicorum, Schauſpielerverein.
corollarium, Ehrengabe an Schauſpieler.
crepida, Unterſatz des Schuhes von Holz oder Leder (Kothurn).
cuneus, keilförmiger Radialabſchnitt des Zuſchauerraumes im Theater.
decoctor, herabgekommener, in Bankerott geratener Ritter.
diazoma, Abſatz (horizontale Abteilung im Zuſchauerraume des Theaters).
dissignator, Beamter zur Platzanweiſung im Theater.
dominus gregis oder catervae, Direktor einer Schauſpielertruppe.
embolium, Zwiſchenſtück.
excuneatus, einer, welcher keinen Sitzplatz mehr gefunden hat und infolgedeſſen auf den Treppen oder in den Umgängen ſtehen muß (Apulej. Florid. 16, p. 21 ed. Krüger, vgl. Martial 5, 14).
exodium, Nachſpiel.
fabula, Drama.
favitor, fautor, Anhänger eines Schauſpielers.
galear, galerus, Perücke.
gradus, Sitzreihe.
grex, Schauſpielertruppe.
histrio, Schauſpieler.
lemniscus, Ehrenſchleife, welche Schauſpielern als corollarium erteilt wurde.
locus, Platz (im Theater).
lucar, Schauſpielergage.
ludio, Schauſpieler.
ludus, Spiel.
maenianum, Balkon.
magister, Chordirektor (Colum. 12, 3, 4).
merces, Schauſpielergage.
mesochorus, Chordirektor (Plin. Ep. 2, 14).
modos facere, komponieren (= in Muſik ſetzen).
operae theatrales, Claqueurs (Tac. Ann. 1, 16).
operarius, Statiſt.
orchestra, Sitzplatz der Senatoren unmittelbar vor der Bühne, Parquet.

ornamenta (pl.), Koſtüm.

palin (*πάλιν*), da capo, vgl. Plautus, Trin. 705.

pars, Rolle.

persona, Maske.

planipes, Mime.

porticus, der Säulengang auf dem oberſten Stockwerke des Zuſchauerraumes im Theater (vgl. Vitruv. 5, 7).

praecinctio, Abſatz (horizontale Abteilung im Zuſchauerraume des Theaters).

proscaenium, Platz vor dem Bühnengebäude, Bühne, Bühnenhinterwand, (bei Claudian, De laude Stilich. II 403: Zuſchauerraum, Zuſchauerſchaft). Zweifelhaft iſt die Bedeutung des Wortes bei Plaut. Poen. 17, vgl. darüber A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltert. p. 55 Anm. 2).

pullatus, Proletarier.

pulpitum, Bühne.

ricinium, Überwurf, Mantille (der Mimen).

scaena, Bühnenwand, (im weiteren Sinne) Bühne; scaenae frons, Bühnenwand.

scaena ductilis, (verſchiebbare) Hintergrundsdekoration.

scaena vers(at)ilis, drehbare, dreiſeitige Couliſſe.

siparium, Vorhang zur Abſperrung des vorderen Bühnenraumes von dem hinteren.

soccus, niedriger Schuh der Komöden.

sodalitas artificum scaenicorum, Schauſpielerverein.

sparsio, Austeilung von Geſchenken an die Zuſchauer.

spectaculum, Schauſpiel, im Plur. auch Zuſchauerraum (cavea).

spectator, Zuſchauer.

subsellium, Sitzbank.

syrma, Schleppgewand.

tessera, Theatermarke, -billet (vgl. Benndorf, Ztſchr. f. öſterr. Gymnaſ. Bd. 26 [1875] p. 592); auch ein Bon zur Anweiſung eines Gewinnes bei Gelegenheit einer „sparsio“ (ſ. d.).

theatrum, (im weiteren Sinne) Theater, (im engeren Sinne) Zuſchauerraum, (cavea).

tonitrua Claudiana, Theaterdonner.

tribunal, Loge.

velum, Zeltdach über dem Theater.

versura procurrens, Seitenflügel der Bühne.

D. Deutſch-lateiniſches Verzeichnis einiger auf das Bühnenweſen bezüglicher Ausdrücke.

Abſatz (horizontale Abteilung im Zuſchauerraume des Theaters), diazoma, praecinctio, balteus.

Balkon, maenianum.

Bühne, pulpitum, (scaena bedeutet eigentlich nur die Bühnenwand).

Bühnenwand, scaena, scaenae frons.

Chordirektor, magister (Colum. 12, 3, 4), mesochorus (Plin. Ep 2, 14).
Claqueurs, operae theatrales (Tacit. Ann. 1, 16).
Couliſſe, scaena versilis oder versatilis.
da capo, πάλιν, vgl. Plautus, Trin. 705.
Dekoration, scaena, scaena ductilis (verſchiebbare Dek.).
Direktor einer Mimentruppe, archimimus.
Direktor (einer Schauſpielertruppe), dominus gregis oder catervae.
Drama, fabula.
Garderobe (d. h. Raum zur Aufbewahrung der Theaterkoſtüme u. dgl.), choragium.
Harlekinsjacke, centunculus.
Hofſchauſpieler, histrio aulicus (Hist. aug., vita Hadriani c. 19).
komponieren (= in Muſik ſetzen), modos facere.
Kothurn, cothurnus, crepida.
Koſtüm, ornamenta (pl.).
Koſtümhaus, choragium.
Koſtümverleiher, -lieferant, choragus.
Loge, tribunal.
(Logenſchließer, ungefähr entſpricht dissignator.)
Maske, persona.
Mime, planipes.
Nachſpiel, exodium.
Parquet, orchestra.
Perücke, galear, galerus.
Platz (im Theater), locus.
Rolle, pars.
Säulengang, porticus.
Schauſpieler, ludio, histrio, actor.
Schauſpielertruppe, grex oder caterva.
Schauſpielerverein, sodalitas oder collegium artificum scaenicorum.
Schleppgewand, syrma.
Schuh, (hoher der Tragöden) crepida, cothurnus, (niedriger der Komöden) soccus.
Seitenflügel (der Bühne), versura procurrens.
Sitzbank, subsellium.
Sitzreihe, gradus, die einzelnen Bänke in denſelben subsellia (vgl. Vitruv. 5, 6; gradus spectaculorum, ubi subsellia componantur).
Sitzſtufen, sedes, sedilia, gradus, subsellia, spectacula, ordines.
Spiel (= Aufführung), ludus, (= ſchauſpieleriſche Leiſtung), actio, (= Schauſpiel) spectaculum.
Statiſt, operarius.
Stehplatz, iter oder via praecinctionis (ſ. oben praecinctio).
Theaterbillet, tessera.
Theaterdirektor, dominus gregis oder catervae, auch actor wird in dieſem Sinne gebraucht.
Theaterdonner, tonitrua Claudiana.
Treppen (die den Sitzraum vertikal teilenden Tr. im Theater), ascensus, scalae, scalaria, gradationes scalarum, itinera, viae (Vitruv. 5, 6, 2; 5, 3, 7; 5, 7, 2; Tertull., De spect. 3).
Überwurf (der Mimen), centunculus.

Vorhang, aulaeum (Bühnenvorhang), siparium (Vorhang zur Abtrennung des vorderen von dem hinteren Bühnenteile).

Zeltdach, velum, velarium.

Zuſchauerraum theatrum, spectacula, cavea.

E. Bibliographiſche Angaben zur Geſchichte des griechiſchen und römiſchen Theaters.

Agthe, Die Parabase und die Zwiſchenakte der altattt. Komödie. Altona 1866 (Anhang dazu 1868).

Allinſon, Recenſion von Höpkens (ſ. d.) Diſſertation, in: American Journal of Philology V 252.

Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe dargeſtellt. Berlin 1846.

von Arnim, De prologorum Euripideorum arte et interpolatione. Greifswald 1882. Diſſ.

Arnold (Th.), Die altrömiſchen Theatergebäude. Würzburg 1873.

Arnold, Theatervorſtellungen, in Baumeiſter, Denkmäler des klaſſ. Altertums Bd. III p. 1750. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Arnold, De rebus scaenicis in Euripidis Cyclope. Nordhauſen 1875.

Arnold, De Euripidis re scaenica. Nordhauſen 1888. Progr. des Gymnaſ. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Arnoldt, Die Chorpartieen bei Ariſtophanes ſceniſch erläutert. Leipzig 1873.

Aſcherſon, De parodo et epiparado tragoediarum graecarum. Berlin 1856.

Aſcherſon, Umriſſe der Gliederung des griech. Dramas. Leipzig 1862.

de l'Aulnay, De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens. Paris 1790.

Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attiſchen Theaters. Wien 1875.

Bergk, Griechiſche Litteraturgeſchichte. Bd. I Berlin 1872, Bd. II und III herausg. v. Hinrichs. Berlin 1883.

Bernhardy, Grundriß der griechiſchen Litteraturgeſchichte. Teil I: Innere Geſchichte. 4. Ausg. Halle 1876; Teil II (in zwei Abteilungen): Geſchichte der griech. Litt. 3. Ausg. Halle 1872/75.

Bethe, De scaenicorum certaminum victoribus. Roſtock 1894 (Einladungsſchrift der Univerſität für das Sommerſemeſter 1894).

Bethe, Prolegomena zur Geſchichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896.

Böckh, Encyklopädie und Methodologie der philolog. Wiſſenſchaften (Leipzig 1877), p. 518 ff.

Bodenſteiner, Sceniſche Fragen. (Über Auf- und Abtreten der Schauſpieler.) Leipzig 1893.

Bodenſteiner, in: (Burſians) Jahresbericht über die Fortſchritte der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft. 1896. Band 89 S. 1 bis 62 (kritiſcher Bericht).

Bosse, Quaestiones Terentianae. Leipzig 1874. Diſſ.

Brentano, Unterſuchungen über das griechiſche Drama. 1. Ariſtophanes 1871. — 2. Ariſtophanes und Ariſtoteles oder über ein angebliches Problem der altattiſchen Komödie. 1873.

Briel, De Callistrato et Philonide sive de actionibus Aristophaneis. Berlin 1887. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.") S. auch Hiller.

Brinck, Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes. Halle 1885. Diſſ. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Brill, Quaestiones scaenicae ad choregiam pertinentes, Lugduni Batav. 1867.

Brownſon, Über das Theater in Eretria (an welchem u. a. der von der Mitte der Orcheſtra bis hinter die Proſkenionswand ſich erſtreckende unterirdiſche Gang bemerkenswert iſt), in: American Iournal of Archaeology VII p. 43.

Bruhn, Lucubrationum Euripidearum capita selecta. Commentatio ex supplementis annalium philologicorum seorsum expressa. Leipzig 1886. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Bruns, Die griechiſchen Tragödien als religionsgeſchichtliche Quelle. Rede zu Kaiſers Geburtstag. Kiel (Univ.) 1894.

Buchholtz, Die Tanzkunſt des Euripides. Leipzig 1871.

Capps, The Stage in the Greek Theatre according to the extant Dramas. New Haven 1891. Diſſ. (Berlin 1893.)

Capps, Vitruvius and the Greek Stage (Sonderabdruck aus den von der Univerſ. Chicago herausgegebenen Studies in Classical Philology t. I. Chicago 1893).

Cavaddias, Fouilles d'Épidaure. Athen 1891.

Chriſt, Geſchichte der griechiſchen Litteratur bis auf die Zeit Juſtinians (Handbuch der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft, herausg. von J. v. Müller. Bd. VII). Nördlingen 1889.

Chriſt, Das Theater des Polyklet in Epidauros in ſeiner litterar- und kunſthiſtoriſchen Bedeutung. München 1894. (Sitz.-Ber. der bayer. Akad.)

Chriſt, Bedeutungswechſel einiger auf das griech. Theater bezüglicher Ausdrücke, in: Jahrbb. f. Philol. 1894 S. 27.

Chriſt, Über die Chronologie attiſcher Dramen, in: Jahrbb. f. Philol. 1894 S. 157, vgl. auch Sitzungsb. d. Münchener Akad. d. Wiſſ. 1894 (philoſ.-hiſt. Kl.) I 47.

Cichorius, Unterſuchung über M. T. Varros Libri de originibus scaenicis, in: Commentationes quibus O. Ribbeckio etc. p. 415.

Cook, On the Thymele in the Greek Theatres, in: Class. Rev. IX 378.

Corssen, Origines poesis Romanae. Berlin 1846 (p. 151 ff. wird über die Atellanen gehandelt).

Croiset, Le second acteur chez Eschyle, in: Mémories présentés par divers savants à l'Académie des Iuscriptions et Belles-Lettres. T. X, 1e partie (Paris 1893) p. 193.

Curtius (Ernſt), Orcheſtra und Bühne, Berl. arch. Geſ. Januarſ. 1893.

Dähn, Sceniſche Unterſuchungen. Danzig 1892. Progr.

Defosse et **Lechat,** Epidaure. Paris 1895.

Dierks, Das Koſtüm der griechiſchen Schauſpieler in der alten Komödie, in: Archäologiſche Zeitung Bd. 43 (1886) Sp. 35.

Dörpfeld ſ. Hiller von Gaertringen.

Donaldson, The Theatre of the Greeks. London 1849 (8. Aufl. 1875).

Droysen, Quaestiones de Aristophanis re scaenica. Bonn 1868.

Dümmler (F.), Sceniſche Vaſenbilder, in: Rheiniſches Muſeum Bd. 43 p. 355 ff.

Dütſchke, Das antike Theater zu Fieſole, in: Denkmäler und Forſchungen 1876 p. 93 ff.

Dumon, Le théâtre de Polyclète, Paris 1889 (vgl. Muemoſ. XX 419, Berl. philol. Wochenſchr. XIV 1617 und XV 284).

Dziatzko, Einleitung zu ſeiner Ausg. des Terenz (in: Ausgewählte Komödien des Terenz I² 1885, S. 21).

Enger, De histrionum in Aristophanis Thesmophoriazusis numero. Oppeln 1840.

Fabricius, Über Vitruvs Theaterentwurf, Rhein. Muſ. Bd. 46 p. 337.

Falkener, On the Theatres of Vicenza and Verona, in: Mus. of Classical Antiquities II 167 ff.

Foucart, De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos. Paris 1873.

Foucart, Des associations religieuses chez les Grecs. Paris 1873.

Friedländer, Darſtellungen aus der Sittengeſchichte Roms in der Zeit von Auguſt bis zum Ausgang der Antonine. 6. Ausg. Leipzig 1888/90, 3 Bde.

Friedländer, Die (römiſchen) Spiele (einſchließlich des Theaterweſens), in: Marquardt-Mommſen, Handbuch der römiſchen Altertümer. Bd. VI. Zweite Ausg. Leipzig 1885.

Friedländer, De artificibus Dionysiacis. Königsberg 1874. Index schol. hib.

Genelli, Das Theater zu Athen hinſichtlich auf Architektur, Scenerie und Darſtellungskunſt überhaupt erläutert. Berlin 1818.

Geppert, Die altgriechiſche Bühne. Leipzig 1843.

Groddeck, De aulaeo et proedria gr., in: Seebode, Misc. crit. vol. I 293 (erſchien 1821).

Grysar, De Doriensium comoedia. Köln 1828.

Grysar, De Graecorum tragoedia qualis fuerit circa Demosthenis tempora. Köln 1830.

Gryſar, Über das canticum und den Chor in der röm. Tragödie, in den Abhandl. der Wiener Akad. 1855 S. 365 ff.

Gryſar, Der römiſche Mimus, in: Sitzungsberichte d. Wiener Akad. d. Wiſſenſch., philoſ.-hiſt. Kl Bd. 12 (1854) p. 237.

Gryſar, Über den römiſchen Pantomimus, in: Rhein. Muſ. II 30.

Gryſar, Über den Zuſtand der römiſchen Bühne im Zeitalter des Cicero, in: Allgem. Schulzeitung 1832 S. 313—374 (vielfach veraltet).

Haigh, The Attic Theatre. Oxford 1889. (Vgl. Berliner philolog. Wochenſchr. 1890 p. 461). Vgl. auch Class. Rev. IV 277 (ſ. auch 274 u. V 97).

Harzmann, Quaestiones scaenicae. Marburg 1889. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Haupt, De scaena Acharnensium Aristophanis quae parodum sequitur. Berlin 1872/73. Index schol.

Helbig, Quaestiones scaenicae. Bonn 1861 (vgl. Peterſen in Fleckeiſens Jahrbb. 1865).

Henſe, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877.

Hermann (C. Fr.), De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis. Marburg 1840.

Hermann (G), De choro Eumenidarum, in: Opusc. II 129.

Hermann (G.), De re scaenica in Aeschyli Orestea. Leipzig 1846.

Herzberg, Die Geſchichte Griechenlands unter der Herrſchaft der Römer. Halle 1866/75, 3 Bde.

Heydemann, Die Phlyakendarſtellungen auf gemalten Vaſen, in: Jahrbb. des

kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtitutes, Bd. I (1886) p. 260. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Hiller, Recenſion über Briels [ſ. d.] Schrift, in: Philol. Anzeiger XVII 361. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Hiller v. Gaertringen, O. Kern, W. Dörpfeld, Ausgrabungen im Theater von Magneſia am Maiandros, in: Mitteilungen des kaiſerlich deutſchen archäolog. Inſtituts. Atheniſche Abteilung. Bd. XIX (1894), Heft 1 S. 65.

Hodermann, Findet die den älteren griechiſchen Dramatikern auferlegte Beſchränkung der Schauſpielerzahl Anwendung auf die Komödien des Terenz? Feſtſchrift des Görlitzer Gymnaſ. zur 40. Philologenverſammlung (1889).

Hoffer, De personarum usu in Terentii comoediis. Halle 1877.

Hoffmann, Die Akuſtik im Theater der Griechen. Thun 1881.

Höpken, De theatro attico saeculi a. Chr. quinti. Bonn 1884 Diſſ. (will beweiſen, daß im 5. Jahr. Schauſpieler und Chor nur auf der Orcheſtra geſpielt haben).

Höpken, De theatri attici orchestra (in: Tirocinium philologicum. Berlin 1883).

Homolle, Comptes et inventaires des temples Déliens de l'année 279, in: Bull. de corresp. hell. t. XIV (1890) 389.

Hübner, Iscrizioni esistenti sui sedili etc.

Jahn (O.), Prolegomena ad Persii satiras (in ſeiner Ausg. des Perſius, Leipzig 1843).

von Jan, Die muſiſchen Feſtſpiele in Griechenland, in: Verhandlungen der Philologenverſammlung zu Zürich (Leipzig 1888) p. 71. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Judeich, Lenaion, Rhein. Muſ. 47 (1892) p. 53.

Julius, Erläuterung zu Zillers Plan des Dionyſostheaters, in: Lützows Ztſchr. f. bild. Kunſt XIII 193 u. 236.

Jung (Julius), Leben und Sitten der Römer in der Kaiſerzeit. Prag 1883. Zwei Bändchen, in deren erſtem das Theater behandelt wird.

Kaibel, in: Hermes Bd. 23 p. 268 (auf Rhodus bezüglicher Schauſpielerinſchrift).

Kaehler, Aristophanea. Sonderabdruck aus den: Commentationes quibus Ottoni Ribbeckio congratulantur discipuli Lipsienses. Leipzig 1887. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Kannegießer, Die alte komiſche Bühne in Athen. Berlin 1817 (vgl. Böckh, Kleine Schriften V S. 67).

Kawerau, Theatergebäude, in: Baumeiſter, Denkmäler des klaſſiſchen Altertums Bd. III p. 1732. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.“)

Kern, Theaterinſchriften von der Agora in Magneſia am Maiandros, in: Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäologiſchen Inſtituts, Atheniſche Abteilung, Bd. XIX (1894) p. 93.

Kirchhoff, Die orcheſtiſche Eurhythmie der Griechen. Altona 1873 f.

Kirchhoff, Der Rhombos in der Orcheſtra des Dionyſostheaters. Altona 1885. Progr. (Vgl. auch die Progr. Altona 1882 f.)

Klein, Geſchichte des Dramas. Bd. 1 und 2 (das griechiſche und das römiſche Drama). Leipzig 1865.

Koek, De parabasi antiquae comoediae Atticae interludis. Amſtam 1846.

Koch, Ariſtophanes als Dichter und Politiker, in: Rheiniſches Muſeum Bd. 39 p. 118.

Koch, Über die Parodos in der griechiſchen Tragödie. Poſen 1850.

von Köhler, Masken. Petersburg 1833.

Körte, Archäologiſche Studien zur alten Komödie, im Jahrbuch d. kaiſ. deutſchen archäologiſchen Inſtituts Bd. VIII (1893) p. 61, und Athen. Mitteil. XIX 519.

Körting, Recenſion von Bethes [ſ. d.] „Prolegomena" in: Neue philolog. Rundſchau. Jahrg. 1896 No 16 und 17.

Kolster, De parabasi veteris comoediae atticae parte antiquissima. Altona 1829.

Koob, De mutis quae vocantur personis in Graecorum tragoediis. Halle 1882.

Krauſe (Joh. H.), Theogenes oder wiſſenſchaftliche Darſtellung der Gymnaſtik, Agoniſtik und Feſtſpiele der Hellenen. Halle 1835.

Krauſe (Joh. H.), Die Gymnaſtik und Agoniſtik der Hellenen. Halle 1841.

Krauſe (Joh. H.), Artikel „Pentathlon" in Erſchs und Grubers Allgem. Encykl.

Lanciani, Iscrizioni dell' Anfiteatro Flaviano, in: Bull. comm. di Roma 1880.

Latyſchew, Grundriß der griech. Altertümer. Bd. II. Petersburg 1889 (ruſſiſch).

van Leeuwen, Quaestiones ad historiam scaenicam pertinentes, in: Mnemosyne, N. F. XVI p. 251. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Liebenam, Zur Organiſation und Geſchichte des römiſchen Vereinsweſens. Leipzig 1890.

Lindner, Om Grekernes theater och skådespiel. Stockholm 1865.

Lipſius, Bemerkungen über die dramat. Choregie. Berichte der k. ſächſ. Geſellſch. der Wiſſenſch., philoſ.-hiſt. Kl. 1885 p. 412. (Dazu ein Nachtrag ebenda 1887 p. 278.) (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Lohde, Die Skene der Alten. (Programm der archäologiſchen Geſellſchaft zu Berlin) 1860.

Lopez, Teatro di Parma, in: Bull. dell' Ist. arch. 1844 p. 168 ff. (Vgl. auch ebenda 1845 p. 54 die Anzeige von: Lettere intorno alle rovine di un antico teatro scoperto in Parma. Parma 1844.)

Lüders, Die dionyſiſchen Künſtler. Berlin 1873.

Mahaffy, The Theatre of Dionysos at Athens. Academy 1889 I 313.

Marquardt-Mommſen, Handbuch der römiſchen Altertümer. Bd. VI Die Staatsverwaltung Bd. III (enthält den von Friedländer bearbeiteten Abſchnitt über die Spiele einſchließlich des Theaterweſens). 2. Ausg. Leipzig 1885.

Mommſen (A.), Berichte über die griech. Sakralaltertümer, in Burſians Jahresbericht Bd. LII p. 335. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Mommſen (Th.), Römiſche Geſchichte. Bd. 1 bis 3. 8. Ausg. Berlin 1888/89.

Müller (Albert), Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer. Freiburg i. B. 1886 (Hauptwerk über das griech. Theaterweſen). Dazu die Ergänzung:

Müller (Albert), Die neueren Arbeiten auf dem Gebiete des griech. Bühnenweſens. Eine kritiſche Überſicht. Göttingen 1891. (Philologus, Suppl. VI, vgl. auch Philologus XLV^{ns} 237.)

Müller, (E.), De genio etc. aevi Theodosiani. Havniae 1797.

Müller (C. O.), Erläuternde Abhandlung in ſeiner Ausg. von Aiſchylos' Eumeniden. Göttingen 1833.

Muff, Über den Vortrag der choriſchen Partieen bei Ariſtophanes. Halle 1872.

Muff, Die choriſche Technik des Sophokles. Halle 1877.

Muhl, Symbolae ad rem scaenicam Acharnensium Aviumque Aristophanis fabularum accuratius cognoscendam. Augsburg 1879.

Mundt, Dramaturgie oder Theorie und Geſchichte der dramat. Kunſt. Berlin 1848. 2 Bde.

Munk, De fabulis Atellanis. Leipzig 1840.

Navarre, Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien. Paris 1895 (populär im guten Sinne des Worts).

Neckel, Das Ekkyklema. Friedland 1890. Progr.

Neuklreh, De fabula togata. Leipzig 1833.

Niejahr, Quaestiones Aristophaneae scaenicae. Greifswald 1877. Progr.

Niejahr, De Pollucis loco qui ad rem scaenicam spectat. Greifswald 1885. Programm.

Niejahr, Commentatio scaenica. Progr. des Stadtgymnaſ. zu Halle a. S. 1888. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Nikitin, Zur Geſchichte der dramat. Wettkämpfe in Athen. Petersburg 1882. (Vgl. Burſians Jahrb. XL p. 361.)

Oehmichen, Griechiſcher Theaterbau. Berlin 1886. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.") Vgl. auch Rhein. Muſ. Bd. 16 S. 99 ff.

Oehmichen, Das Bühnenweſen der Griechen und Römer, in: von Müllers Handbuch der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaften. V 3. München 1890.

Oehmichen, Über die Anfänge der dramat. Wettkämpfe in Athen, in: Sitzungsberichte der k. bayer. Akademie der Wiſſenſch., hiſt.-phil. Kl. 1889 II p. 103. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Oehmichen, Zur Eiſodosfrage. Wochenſchrift f. klaſſ. Phil. XI 362. Vgl. Capps in: Class. Rev. VIII 315.

Opitz, Schauſpiel und Theaterweſen der Griechen und Römer. Leipzig 1889. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Overbeck-Mau, Pompeji, 4. Ausgabe (1884) S. 156 ff. (über das große Theater in P.).

Paulson, Den grekiska teatern under det femte århundradet f. Kr. Öfversigt af de nyare forskningarna i frågan. Göteborg 1894 (Univerſitätsſchrift).

Peterſen, Über die Preisrichter der großen Dionyſien zu Athen. Dorpat 1878. Programm.

Peterſen, Scaenica. (Wiener Studien VII 175.)

Pickard, Der Standort der Schauſpieler und des Chors im griechiſchen Theater des 5. Jahrh. München 1892. (Überſ. in: Amer. Journ. of Phil. XIV.)

Poland, De collegiis artificum Dionysiacorum. Dresden 1895. Progr. des Wettiner Gymnaſiums.

Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis particulae duae. Berlin 1893. Diſſ.

Pron, Les théâtres d'automates en Grèce au IIe siècle avant l'ère chrétienne d' après les *Αὐτοματικά* d' Héron d' Alixandrie. Paris 1880.

Reiſch, Recenſion über A. Müllers Lehrbuch ꝛc. in: Ztſchr. f. öſterreich. Gymnaſ. 1887 p. 270. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Reisch, De musicis Graecorum certaminibus capita quatuor. Wien 1875 (und 1886).

Reiſch, Griechiſche Weihgeſchenke. Wien 1890. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Reiſch, Vortrag auf der Kölner Philologenverſ. 1895. (Verhandlungen S. 52 ff.)

Ribbeck, Die römiſche Tragödie im Zeitalter der Republik. Leipzig 1875.

Ribbeck, Geſchichte der römiſchen Dichtung. Bd. I Dichtung der Republik. 2. Ausg. Stuttgart 1894; Bd. II Dichtung des auguſteiſchen Zeitalters. Stuttgart 1889; Bd. III Dichtung der Kaiſerzeit. Stuttgart 1892.

Ribbeck, Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechiſch-römiſchen Komödie. (Mit einer Überſetzung des plautiniſchen Miles gloriosus.) Leipzig 1882.

Richter, Die Verteilung der Rollen unter die Schauſpieler der griech. Tragödie. Berlin 1842.

Rilſchl, Parerga zu Plautus und Terenz. 1845.

Röhricht, Quaestiones scaenicae ex prologis Terenti petitae (Dissert. Argentor. VIII).

Rohde, De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus. Lipsiae 1870.

Rohde, Scaenica, in: Rhein. Muſ. N. F. Bd. 38 p. 251 und Bd. 39 p. 162.

Rosenkranz, De choregia et choreutarum numero. Rostockii 1873.

Saint-Saëns, Notes sur les décors du théâtre dans l'antiquité romaine. Paris 1886. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Sauppe, Über die Preisrichter der Dionyſien, in: Berichte der k. ſächſ. Geſellſch. d. Wiſſenſch. zu Leipzig, philoſ.-hiſt. Kl. 1855 p. 1.

Sauppe, Commentatio de collegio artificum scaenicorum atticorum. Göttingen 1876. Index schol. aest.

Schanz, Geſchichte der römiſchen Litteratur (in: Handbuch der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft, herausg. von Iwan v. Müller. Bd. 8). München 1891.

Scheldemantel, Quaestiones Euanthianae. Leipzig 1883 (handelt u. a. über die Terenzſcholien).

Schillbach, Über das Odeion des Herodes Attikus. Jena 1858.

Schmidt, Über die Zahl der Schauſpieler bei Plautus und Terenz. Erlangen 1870.

Schmidt, Scaenica (das ſteinerne Dionyſosth.). Philologus XLVII[89] 573.

Schmitt, Qua ratione veteres et quot inter actores Ter. fabularum partes distribuerint, in: Feſtſchrift zur 36. Philologenverſammlung. Karlsruhe 1882. (Vgl. Burſians Jahresb. Bd. 39 p. 78.)

Schmitz, De actuum in Plautinis fabulis descriptione. Bonn 1852.

Schneider, Das attiſche Theaterweſen, nach den Quellen gearbeitet. Weimar 1835.

Schopen, De Terentio et Donato eius interprete. Bonn 1821.

Schultze, De chori tragici Graecorum habitu externo. Berlin 1856.

Schönborn, Die Skene der Hellenen. Leipzig 1858.

Schöne (A.), Über das hiſtoriſche Nationaldrama der Römer. Rede, gehalten in der Aula der Univerſität zu Kiel an Kaiſers Geburtstag 1893.

Schöne (A.), Die Alkeſtis des Euripides. Feſtrede, gehalten am Geburtstage des Kaiſers 1895 (Univerſität Kiel).

Schöne (R.), Zu Hyginus und Hero, im Jahrbuch des kaiſerlich deutſchen archäologiſchen Inſtituts Bd. V p. 173.

Schück, Den grekiska teatern enligt de nyaste gräfningarne, in: Finsk Tidsskrift, 1893, 6.

Schulze, Lukianos als Quelle für die Kenntnis der Tragödie, in: Neue Jahrbb. f. Philol. u. Päd. Bd. 135 (1887) p. 117. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Sittl, Geſchichte der griechiſchen Litteratur bis auf Alexander d. Gr. München 1884/87, 3 Bde.

Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890.

Sittl, I personaggi dell' Atellana, in: Rivista di storia antica e scienze affini. Anno I (1895) 27.

Sommerbrodt, Die altgriechiſche Bühne. Stuttgart 1863.

Sommerbrodt, De Aeschyli re scaenica. Drei Progr. Liegnitz 1848 und 1851, Anklam 1858 (Scaenica collecta. Berlin 1876).

Sommerbrodt, De chori tragici principibus, in: Scaenica p. 5.

Stark, Das altgriechiſche Theatergebäude nach ſämtlichen bekannten Überreſten dargeſtellt auf 9 Tafeln. Potsdam 1843 fol.

Steffen, De actorum in fabulis Terentianis numero ac distributione, in: Acta societ. philol. Lips. II 1.

Suſemihl, Geſchichte der griechiſchen Litteratur im Zeitalter der Alexandriner. 2 Bde. Leipzig 1891/92

Tate, Sketches of the History and the Exhibition of the Grecian Drama. Museum criticum II. Cambridge 1827 f.

Teuber, De auctoritate commentorum in Terentium etc. Eberswalde 1881. Progr.

Teuffel, Geſchichte der römiſchen Litteratur. 5. Aufl. Leipzig 1890.

Textor, Die dramatiſche Technik des Ariſtophanes. Stettin 1884.

Todt, Noch einmal die Bühne des Aiſchylos (gegen v. Wilamowitz [ſ. d.], in: Philologus XLVIII, N. F. II 505). (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Völker, De Graecorum fabularum actoribus. Halle 1880. Diſſ.

Wecklein, Über den Schauplatz in Aiſchylos' Eumeniden und über die ſog. Orcheſtra in Athen, in: Abhandlungen der k. bayer. Akad. d. Wiſſenſch., hiſt.-philol. Kl. 1887 p. 62, vgl. auch ebenda 1893 II 393. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Wecklein, Bericht über die griech. ſceniſche Archäologie (1879/84) in: Burſians Jahresb. XL 357.

Weinberger, Beiträge zu den Bühnenaltertümern aus Donats Terenzkommentar, in: Wiener Studien XIV (1892) p. 120 ff.

Weißmann, Die ſceniſche Aufführung der griech. Dramen des 5. Jahrhunderts. München 1893. Diſſ. (Vgl. auch Jahrbb. f. Philol. 1895 p. 673.)

Welcker, Die griechiſchen Tragödien mit Rückſicht auf den epiſchen Cyklus geordnet. Rhein. Muſ. Supplementband II (in drei Abteilungen). Bonn 1839/41.

Wheeler, The Theatre of Dionysos. Papers of the American School at Athens I (1882 f.). Boſton 1885.

White, The „Stage" in: Aristophanes. Harvard Studies in Class. Phil. II 159.

Wieſeler, Über die Thymele des griechiſchen Theaters. Göttingen 1847.

Wieſeler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenweſens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851. 4.

Wieſeler, Griechiſches Theater, in: Erſchs und Grubers Allgem. Encyll. Bd. 83 p. 204.

Wieseler, Disputatio de loco, quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scaenici. Göttingen 1860.

Wieseler, Commentatio de tesseris eburneis osseisque theatralibus quae feruntur. I und II. Göttingen 1866/67. Vgl. Mon. dell' Ist. IV Tafel 52 f.

Wieſeler, Scenifche und kritiſche Bemerkungen zu Euripides' Kyklops. Göttingen 1881.

Wieſeler, Scaenica. Nachr. d. Göttinger Geſellſch. d. Wiſſ. 1890 p. 200.

von Wilamowitz-Möllendorff, Analecta Euripidea. Berlin 1875.

von Wilamowitz-Möllendorff, Die Bühne des Aiſchylos, in: Hermes XXI 597. (Vgl. A. Müller [ſ. d.] in: „Die neueren Arbeiten.")

von Wilamowitz-Möllendorff, Euripides' Herakles. 2. Ausgabe. Band I. Berlin 1895.

Wilmanns, De didascaliis Terentianis. Berlin 1864.

Wiskemann, Unterſuchungen über Qu. Roscius Gallus. Hersfeld 1854.

Witzſchel, Die tragiſche Bühne in Athen. Jena 1847.

Zerneeke, De choro Sophocleo et Aeschyleo quaestionum capita tria. Breslau (Druckort Poſen) 1885. Diſſ. (Vgl. A. Müller [ſ. d.]: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Ziegler, De mimis Romanorum. Göttingen 1788.

Zielinski, Die Gliederung der altattiſchen Komödie. Leipzig 1885.

Zielinski, Die Märchenkomödie in Athen. Petersburg 1885. Jahresbericht der deutſchen Schulen zu St. Annen (auch in Sonderdruck erſchienen).

Zielinski, De lege Antimachea scaenica. Petersburg 1884.

Ziller, Plan des Dionyſostheaters, in: *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ* 1862 und (verbeſſert) bei Wheeler, Papers of the American School at Athens, Boſton 1885 I 121. Vgl. Lützows Ztſchr. f. bild. Kunſt XIII 193 u. 236.

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

COLUMBIA UNIVERSITY
0035530014

808.2 K84
1

MAY 14 1